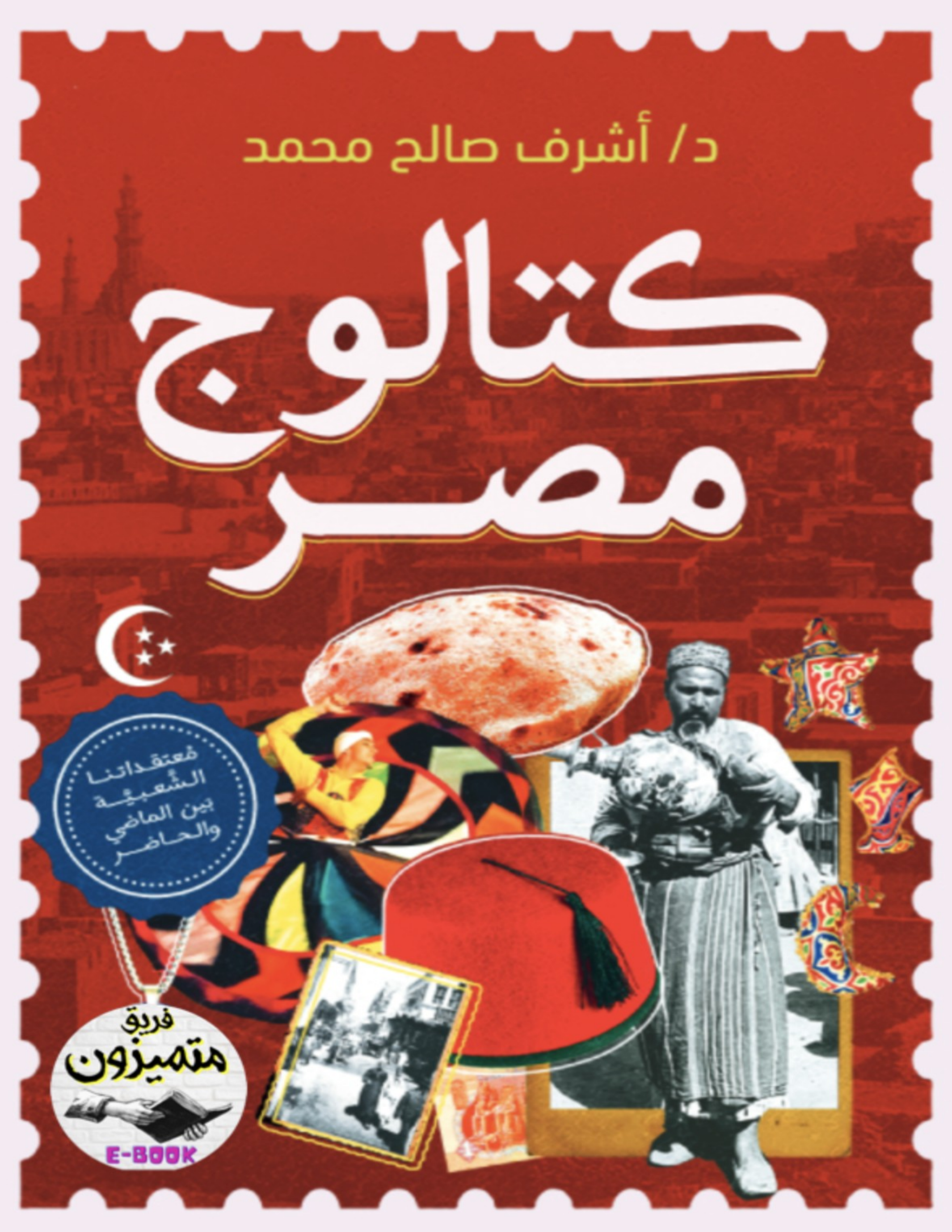

د/ أشرف صالح محمد
كتالوج
مصر
مُعتقداتنا
الشَّعبيَّة
بين الماضي
والحاضر
فريق
متميزون
E-BOOK

مكتبة فريق (متميزون)
لتحويل الكتب النادرة الى صيغة نصية
قام بالتحويل لهذا الكتاب:


كلمه مهمة: هذا العمل هو بمثابة خدمة حصرية للمكفوفين، من منطلق حرص الجميع على تقديم ما أمكن من دعم للإنسان الكفيف، الذي يحتاج أكثر من غيره للدعم الاجتماعي والعلمي والتقني بحيث تعينه خدماتنا هذه على ممارسة حياته باستقلالية وراحة، وتعزز لديه الثقة بالنفس والاندماج بالمجتمع بشكل طبيعي.

وبسبب شح الخدمات المتوفرة للمكفوفين حرصنا على توفير خدمات نوعية تساعد الكفيف في المجالات التعليمية العلمية والثقافية وذلك بتسخير ما يتوفر من تقنيات خاصة لتحويل الكتب الي نصوص تكون بين أيديهم بشكل مجاني، ويمكن لبرامج القراءة الخاصة بالمكفوفين قراءتها.

مع تحيات: فريق (متميزون) انضم الى الجروب

انضم الى القناة

كتالوج مصر

د. أشرف صالح محمد

عن الكتاب..

رحلة البحث داخل أرجاء مصر تفتح لنا باب التعرف على بعض أنماط التفكير والسلوك لدى الجماعات الشعبيَّة، وترسم ملامح أساسية في الثقافة المصرية، واحتفاظها بالمعتقدات الشعبية القديمة، إلى جانب المعتقدات التي تنشأ مع تطور الاقتصاد والحضارة، في شكل كتالوج بالكلمات يصور مشاهد مختلفة من معتقداتنا الشعبية في دورة الحياة والطعام والنسيج والملابس والحرف والطب التقليدي، وحتى في الآثار والقدرات العجائبية للأولياء.





عتبةُ دخول

المعْتقداتُ الشعبيَّة في حقيقتها جوهرٌ للثقافة الشعبيَّة المصرية، وهي أحدُ عناصر المأثورات الشعبية، وتعكسُ التصوراتِ عن العالم الواقعي والخيالي، وهي مزيجٌ من العناصر الدينية وغير الدينية، فالمعتقداتُ تعبِّر عن نفسها بعدَّة طرائق، فقدْ تكون بشكلٍ إنتاج أدبي في شكلِ حكاياتٍ عن الجان، أو في شكلِ أدعية يردِّدها الناس لطلب البركة، أو في شكلِ قوانين أو أعرافٍ تحدِّد المحلل والمحرَّم في الزواج والطَّعام والأماكن، وقد تظهرُ في شكلِ ممارسات أو رقصات في مناسباتٍ دينية واجتماعية، أو في شكلِ رسومات أو أيقونات أو ألوان أو رموز.

وعلى الرَّغم من أنَّ المعتقدات تُعَدّ أكثرَ جوانب المأثورات الشَّعبية ثباتًا فيُعاد إنتاجُها في كلِّ جيلٍ في شكل جديد، إلا إنَّها تتأثر بالتُّكنولوجيا وتطوُّر الاقتصاد والبناء الاجتماعي، كما أنَّ الاختلاف البيولوجي بينَ الرجال والنساء يؤدّي إلى اختلافِ المعتقدات، كما أنَّ الاتصالَ الثقافي يلعب دورًا في تغير المعتقدات.

مِن هنا يتناول الكتابُ الذي يعلو راحةَ اليد الآنَ ملامحَ أساسية في الثقافة المصرية، واحتفاظها بالمعتقدات الشعبية القديمة، إلى جانب المعتقداتِ التي تنشأ مع تطورِ الاقتصاد والحضارة، في شكل كتالوج بالكلماتِ يصوِّر مشاهدَ مختلفة من معتقداتنا الشعبية في دورة الحياة والطَّعام والنسيج والملابس والحرف والطب التقليدي، وحتى في الآثار والقدرات العجائبية للأولياء.

تمنياتي برحلةٍ مُمتعة عبر الصفحات بين الصور والكلمات،

المؤلف

∞ ∞ ∞ ∞ ∞



الميلادُ والموت
في المعْتقدِ الشَّعبيَّ الرِّيفي

المعْتقدات الشعبيَّة في حقيقتها جوهرٌ للثقافة الشعبيَّة المصرية، فهي تشكِّل ما يعتقد فيه الناسُ، وتوجِّه العاداتَ الشعبيَّةَ والإنسانية الأخرى في الكشفِ عن البُعد الثقافي لدى أفرادِ المجتمع بمختلف طبقاتِه وفئاته الاجتماعية والثقافية. رحلةُ البحث في المعْتقدات الشعبيَّة داخلَ الريف المصري تفتحُ لنا بابَ التعرف على بعض أنماط التفكير والسُّلوك لدى الجماعاتِ الشعبيَّة والمرتبطة بدورةِ الحياة (الميلاد، الزواج، الوفاة). وتظهر أهميةُ الرحلة في أنها تعبِّر عن ملامح أساسية في الثقافة المصرية واحتفاظها بالمعْتَقدات الشعبيَّة القديمة، إلى جانبِ المعْتقَدات التي تنشأ مع تطورِ الحضارة.

تُعَدّ المعْتقدات الشعبيَّة أحدَ أنواع التراث الشعبي، وهي واحدةٌ من أهمِّ روافد تكوينِ تراثنا الشعبي. وتُعَرف المعْتقدات على أنها: مجموعةُ الأفكار التي يؤمنُ بها الشعبُ وتتعلَّق بالعالم الخارجي والعالم فوقَ الطبيعي، وتمثل منظورَ الجماعة في حياتها الاجتماعيةِ وتعاملها معها. وتُعَرف أيضًا بأنَّها: نسقٌ فكري يضمُّ الاعتقادَ والشعائر والطقوسَ وغيرها.

تتميز المعتقداتُ الشعبيَّة- كغيرها من موضوعات التراث الشَّعبي- بقدرتِها على الانتشار الواسع بينَ المجتمعات، والاستمرار من خلالِ الانتقال بينَ الأفراد عبرَ قنواتِ اتِّصال مختلفة. وتتمُّ حركتها عبرَ الأمكنة والأزمنة بينَ الناس في صورةٍ شَفاهية تضمنُ لها عند انتقالها هذا قدرًا ملائمًا من مرونةِ الانتقال والاستقبال، بحيث تضمنُ القدرَ المناسب من التبنّي والرضا والقبول لدى مستقبليها.

تحتفظ المعتقَدات الشعبيَّة لنفسِها بخصائصَ تميزها عن غيرها من موضوعاتِ الفولكلور، إذ إنَّها من أصعب موضوعاتِ التراث الشعبي في الرصْد الميداني بسببِ الاختباء الذي يعْتريها في نفوس المعتقدين بها، وهو الأمرُ الذي يصعب معه الوصولُ إليها والتعرفُ على أبعاده الحقيقية عندَ كلِّ فردٍ من أفراد المجتمع؛ لأنَّ خيالَ كلِّ فردٍ من أفراد الجماعة يتلقّاها ويقبلُ بها ويتبنّاها وفقَ إرادته الخاصة، ويلعب خياله الفرديُّ دورًا مؤثرًا في هذا التبني، ويتأسَّس على تلك الإرادة الفردية درجةُ القبول عند كلِّ فردٍ، والتي تتدرَّج بين اليقين والقبول والتجاهل والرفض.

وتتميز المعتقَداتُ الشعبيَّة ببعض الخصائص التي تميزُها عن سائر الأنواع الشعبيَّة الأخرى؛ (فاللغةُ الشعبيَّة) تنطق، وتكتب، وتتطلب وجودَ شريكٍ يتمُّ معه حديث، ومجتمع يتَّفق على رموز هذه اللغة، كذلك الزي الشعبي، أو

الحليّ وأدوات الزينة كلها تستمدُّ قيمتها من إظهارها للناس وإعلانها، والعادات الشعبيَّة لا بدَّ أن تمارس، فتظهر بالضرورةِ على الملأ. أما المعتقَدات الشعبيَّة فهي- على خلافِ هذه العناصر الشعبيَّة- أصعبُها كلُّها في التناول، وأشقُّها في الدراسة والبحث؛، لأنها خبيئةٌ في صدور الناس، وهي لا تلقَّن من الآخرين ولكنَّها تختمرُ في صدور أصحابها، وهي معَ تمكُّنها في أعماق النفس الإنسانية موجودةٌ عندَ الريفيِّين أو الحضريِّين عندَ غير المثقفين كما عند الذين بلغوا مرتبةً عالية من العلم والثقافة، وصاروا يخضعونَ في حياتهم وفكرِهم للأسلوب العلمي. كما تتميَّز المعتقَدات الشعبيَّة بانتشارها الواسعِ بين الأميّين، وأيضًا فيما بين الصفوة والمثقفين، وبينَ البدو وأهل الساحل والحضر.

ويجدر القولُ هنا إنَّ كلَّ جماعة تعتنقُ أفكارًا اعتقادية تتخذ صورًا تتَّفق وانشغالاتِهم بحياتهم وظرفِهم المعيشي، غير أنَّهم يجتمعون على الأفكار العامة، وقدْ يتمايَزون في تجلِّياتها التفصيلية، كما أنه هناك نوعٌ من المعتقَدات والقيمِ تُعرف بالمعتقَدات الخاصَّة، وتسمى بالمعتقَدات الطَّبقية؛ أي المعتقَدات التي تميِّز الطبقاتَ المختلفة في المجتمع، مثل: قيم النُّبلاء، وقيَم العمال، وقيَم الفلاحين... إلخ. ولعلَّ الحاجات الإنسانية المشتركة بين البشرِ أجمعين كحاجاتِهم إلى التعرُّف على الغيب والاطلاع على المستقبلِ والخوف من المجهول، لعلَّ ذلك ما يدفع كثيرًا من المجْتمعات الإنسانية في التشاركِ في أفكارٍ اعْتقادية شعبية تصبُّ في هذا الاتجاه المشترك من الاهتمام.

وهذا ما يدْعو إلى أنَّ المعتقَدات الشعبيَّة تتفوَّق على غيرها من موضوعاتِ التراث الشعبي مِن حيث الانتشار الواسع لبعض عناصر المعتَقَدات الشعبيَّة بينَ كثيرٍ من الأمم والثقافات، وفي هذا السياق يجدُ الباحثُ أنَّ المعارفَ والمعتقَداتِ تفرض سيادتَها على كلِّ ما في البيئة الرِّيفية بوجهٍ عام، ومنها ما هو متعلِّق بدورة الحياة: الميلاد، والموت.

تعتقدُ الأمُّ أنَّ جميعَ ما سيقع عليه نظرُها أثناء فترة الحمل سيكون له أثرُه في الجنين، وسيظهرُ بعد الولادة على جسدِه، ولذلك تتجنَّب إطالةَ النظر إلى الوجوه الدَّميمة، وتتعمد إطالةَ النظر إلي صور ذوي الوجوهِ الجميلة من الرجال والنساء، وتحرص- أيضًا- على ألّا يفوتها بحالٍ من الأحوال أكلٌ تَشْتهيه نفسُها أثناء الحمل، فهي تسعى إلى الحصولِ عليه والأكلِ منه مهما كلَّفها السعر، وذلك خوفًا من أن يؤثر عدمُ الأكل منه على المولود الذي سيولَد.

تبدأ المرأةُ في التَّحضير للولادة عندَ حلول الشهر التاسع، فتجهز الملابس إمّا من الخرق إنْ كانت العائلةُ فقيرة، أو تشتري ملابسَ جاهزة إنْ كانت ميسورة. ومن الشائع أنَّ الحامل قبلَ الوضع يفضل أن تقتني ملابسَ قديمة

لطفلها مِن الأهل أو الجيران، وذلك لاعتقادِها أنَّ الطفل عندما يرتدي ملابسَ قديمة فإنَّه يحيا عمرًا مديدًا، ويقولون لذلك (إن الشحات عمرُه طويل).

وعندما تتأهَّب المرأةُ لعملية الولادة في بعض المجتمعات- ولا سيَّما القروية منها- يرفعونَ الأغطية عن الأواني ويفكّون العُقدَ المربوطة، ويفتحون النوافذَ لتسهيل عملية الولادة، ويضعون على ظهر المرأة الحاملَ مفتاحَ ضريح أحدِ أولياء القرية لتيْسير الوضع. وتعتقد بعض النساء أنَّ من أسبابِ تعسُّر الولادة غضبَ الحماة (أمّ الزوج) على زوجة ابنها، فتطلبُ الداية من الحماة أن تغسلَ قدميْها في إناء ثمَّ ترسله إليها فتسقى الزوجة الولادة مِن هذا الماء اعتقادًا منها أنَّ هذا الفعل سيخفِّف مِن آلام الولادة، وأحيانًا تبتلعُ الفلاحة قليلًا من الطمي عند حضور الولادة ليكون الوضع سهلًا.

ولا يدخل أحدٌ على الأم أو الطفل المولود بعدَ عملية الوضع فينتظرون حتَّى تتمالك نفسَها، وتستردَّ صحتها لتخرج هي لتقابل الزّائرين، وذلك حتى لا تدخلَ عليها امرأةٌ عليها العادة (حائض)، أو امرأةٌ عاقر ميؤوس من حمْلها، أو التي تشتهي جنسًا من الأطفال، أو المرأة المتزوِّجة حديثًا، أو المرأة التي فطمتِ ابنَها حديثًا، أو تقابل مَنْ يحملُ ذبائح أو يحمل لحمة، ويُمنع- أيضًا- أن يدخلَ عليها الباذنجان الأسود والليمون اعتقادًا منهم أنَّ ذلك يكبِسها أو يشهرها.

ومِن الشائع- أيضًا- ربطُ سرَّة الوليد أو الحبل السري (المشيمة) وقطْع الخلاص وإلقاؤهما معًا في مجرًى مائي (النيل أو الترعة)، وتقوم بذلك إحدى قريباتِ الأمِّ الوالدة على أن تكون فرحة ومسرورة ومُبتسمة عندَ القيام بذلك اعتقادًا منهم بأنَّ ذلك يجعل الطفل سعيدًا ومُبتهجًا دائمًا، وإذا حدثَ العكس فإنه سيكون تعيسًا دائمًا. وهناك مَنْ يأخذُ قطعة صغيرةً من الحبل السري ويضعُه في قطعة من القماش القطن، ثمَّ تُخاط وتعلق بقطعةِ خيطٍ حول رقبة الطفل، وبعدَ فترة قصيرة توضَع هذه القطعة- معَ بعض التعاويذ الأخرى- في حجابٍ جلدي صغير، ولا بدَّ أن يحمله طوالَ حياته، ومن المعتاد أن تعلَّق أيُّ تعويذةٍ في الرقبة، ولكنَّ الحجاب يعلَّق تحتَ الإبط الأيمن للطفل الوليد.

وإذا كانت المرأةُ لديها رغبةٌ قوية في أن يكونَ لها طفلٌ آخر تقوم بدفْن المشيمة تحتَ عتبة بيتها، تخطو فوقَها ثلاث أو خمس أو سبع مرات، فهناك اعتقادٌ بأنَّ روحَ المشيمة تدخل جسمها مرة أخرى لكي تولد من جديدٍ كطفلٍ مُكتمل بالطريقة العادية. كما يعتقد أنَّ دفنَ الخلاص الناتج عنْ ولادة الأمِّ تحتَ شجرة، أو بجانب ضريح ولي من الأولياء، وذلك للاعتقاد في أنَّ هذه الممارسة سوف تجلبُ الخصوبةَ والرزق وتحمي الطفلَ من الأعمال السحرية طوال حياته.

وكان يعتقدُ في الماضي أنَّ مَنْ لا يحضر قطعَ سرَّة المولود من الأطفال ثمَّ يدخُل بعدَ قطعها تحولَّ عيناه. وكانت العادة أن يبقى أهلُ الوليد على السكين التي قطعتْ بها «السُّرَّة» مادامت أمُّه جالسة عنده، فإذا قامت حملتْها معها وتظلُّ تفعل ذلك أربعين يومًا حتى لا يصيبها شيء من الجان حسبَ اعتقادهم.

وقد جاء في كتاب نُشر في مصر سنة 1894 عنْ بعض العقائد الشَّعبيَّة أنَّ «الذي ينجب أولادًا ولم يعيشوا يُقال لامرأته: جرسي هذا الصغير. فيدهنون وجهَ الولد «سلاقون» ويُلبسونه طرطورًا من ورق أخضرَ وأحمر وفيه ريشُ الفراخ، ويُركبونَه حمارًا بالمقلوب، ويدورونَ به البلدَ، والصبيانُ خلفه تزعق (يا أبو الريش انْشاالله تعيش)».

ومِن المعتقد الشعبي الشائع أنَّ السيدة التي يتوفى أطفالها بعد الولادةِ مباشرةً إذا حملت مرةً أخرى يجب أن تقومَ قبل الولادة بشهر بإحضارِ زوجِ حمامٍ وتذبحه في حجرةِ نومها وتلطخ بدمه الغرفة وملابسَها وملابسَ الوليد القادم، وذلك يسمَّى «تزفير الملابس» أي أنها بذلك تصالحُ الملائكة. وعندما تلدُ هذه السيدة فإنها تلبِس وليدَها مريلةً سوداء بدون أكمامٍ تشبه مريلةَ الطعام، وهي تعتقد أنَّ ارتداء المولود اللونَ الأسود يُبعد عنه الروحَ الشريرة والعين الحسود.

احتفاليةُ «السبوع» وهي اليوم السابعُ لولادة الطفل، وهناك اعتقادٌ شائع أنَّه اليوم الذي تفارق فيه الملائكةُ السبعة الطفل بعد أن كانت حولَه تحرسُه طيلةَ هذه المدة من الجان والعفاريت، وتلك الممارساتُ المختلفة للسبوع يُعتقد- أيضًا- أنها تؤدّي إلى صرف هذا الجنِّ عن الطفل الوليد.

قبلَ السبوع بيوم (أي ليلة السبوع) يقام ما يُسمى (بتبيتة السّبوع) وتشمل خليطًا من الملح معَ سبعة أنواعٍ من الحبوب كالقمح والذرة والأرز والفول والحلبة والعدس والحبة السوداء، «الحبوب السبع» تُحضر من العطار لطردِ الأرواح الشريرة، وإبطال السحر، إلى جانبِ استحمام المولود وإلباسِه ملابسَ نظيفة وجديدة حتى تحفّه الملائكة، ثمَّ تُحضر صينية كبيرة يوضَع فيها ماءُ استحمام المولود ويطلق عليه (ماء الملوك)، ثمَّ يوضَع في هذا الماء نقودًا معدنية، ويوضَع في الصينية (إبريق) إذا كان المولودُ ذكرًا، وإن كانت أنثى يُحضرون لها (قلّة)، وتملأ القلة أو الإبريق بالماء حتى تسقَى منه الملائكة طوال الليل، وتزيّن القلة أو الإبريق بالزهور أو بفرعِ نعناع أخضر، ويوضَع عليها مِن الخارج ما لدى الأمِّ من حُلي، وما لدى الأهلَ والأقارب من عملات معدنيَّة، وذلك اعتقادًا منهم أنَّ المولود سيصبح بذلك غنيًا وسعيدًا في حياته، ويوضَع في الإبريق أو القلة شمعة كبيرة أو ثلاث شمعات، وتوقَد هذه الشموع لتدلَّ على النور من ناحية، وعلى تبديد الشرِّ من ناحيةٍ أخرى؛ لأنه من المعلومِ في التراث الشعبي أن النار تبدد الشرَّ وأعوانَه الخفية. وتُترَك

الشموعُ حتى تنطفئ من تلقاءِ نفسها، وذلك اعتقادًا بأنَّ ذلك إكرامٌ للملائكة واعترافٌ بفضلهم في حراسة الطفل من الأرواح الشريرة.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞



الإبريق أو قلّة السَّبوع

والضوء والماء والملح يئوّل عليها في المعتقد الشعبي أنَّها من المواد التي يخشاها الجنُّ ويَنفِر منها، ولذلك توضَع في المكان الذي يراد ألا تحلَّ فيه، وقد كان (العبري القديم) يوقِد شمعةً حول سرير المرأة أثناء الولادة، ويخطُّ دائرةً سحرية حولَ سريرها ويردِّد دعاء لحمايتها، أما عن استخدام الملح فترى الكباله (العبري) أنَّ القيمة العددية لحروف كلمة الملح هي نفسها القيمة العددية لحروف كلمة يهواه «اسم الله عند العبريين». ويتمُّ تبخير الأمُّ وهي تحمل طفلَها بأن تخطو على البخور سبعَ مرات، ثمَّ يوضَع الطفل في غربال وتخطو عليه الأم أيضًا سبع مرّات، حيث يُعتقد أنَّ هذه العملية تقي الطفل من الإصابة بالقرع إذا خطا فوقَه أحد.





الطفلُ في غُربال السَّبوع

وخلالَ الأسبوع الأوَّل للولادة يفضَّل ألّا يُترك المولودُ في الغرفة بمفرده، ويوضَع دائمًا بجواره طبقٌ صغير يحتوي على قليلٍ من الأرز والملح وقطعةٍ من الخبز، وذلك اعتقادًا منهم بقدرتهم على إبعاد الشَّر. وعندَ التئامِ سُرَّة الطفل يُعمل حجابٌ صغير يحتوي على السبع حبوب معَ قطعة من الخبز، وجزءٍ من الحبل السُّري، وتعلَّق جميعُها على صدر المولود؛ وذلك لاعتقادهم أنَّها تقي وتحمي من الحسد. وتقوم الداية بدحْرجةِ الغُربال في كلِّ الحجرات داخل المنزل، كذلك على سلالم المنزل ومِن خلفه يُرَش الملحُ اعتقادًا منهم أنَّ الطفل سوف يمشي ويمرح في هذه الأماكن عندما يكبر.

كما توجد عادةُ حلاقة شَعْر البطن للمولود يومَ السبوع، ووزن مقابلِه ذهب، وتقوم الأمُّ أو الأب بالتصدُّق به لكونه سنة عن الرسول- صلَّى الله عليه وسلم-. وهناك مَنْ يقوم برمْيه في البحر مع الحرصَ الشَّديد ألّا يراه أحدٌ وهو يلقيه؛ لاعتقادهم بأنَّ ذلك يجعل الشعر الجديدَ جميلًا وطويلًا عندَ طلوعه، وهناك اعتقادٌ خاصٌّ بحلق شعر الطفل لأول مرَّة، فيوضَع في قطعة من الطين وترمى في الماء.

وحينما يبلغ الطفلُ الخامسةَ من عمره يكون قد ألفَ رؤية المواشي داخلَ المنزل، ويبدأ بالاشتغالِ برعايتها وقيادتها إلى الحقل والمسقى، ويتعوَّد الركوب فوقَ ظهرها، ويساعد أباه وأمَّه في جني المحاصيل وحمْل الأسمدة، وبعدَ ذلك تلعب الفتياتُ في طرقات القرية، ويذهب الفتيانُ إلى البِرَك للاغتسال في مياهها الراكدة عرايا الأجسام، تبرز بطونُهم الكبيرة المستديرة. وفي سنٍّ بينَ السادسة والعاشرة تجري عملية «الختان»، وهي عادةٌ شبه دينية يجري عليها المسلمون والأقباط ويقوم بها الحجّامون في القري. وعادةُ ختان الذكور معروفة منذُ أقدم العصور حيث يقول هيرودوت (عاش في القرن الخامس ق.م): «إنَّ الذين زاولوا الختانَ منذ أقدم العصور همُ المصريون والشوريون والأحباش. أمّا غيرهم من الشعوب فقدْ عرفوه عن المصريين»، وكانت عملية الختان تجرَى للأولاد غالبًا بين سنِّ السادسة والثانية عشرة في المعابد، ومعَ ذلك فإنها لم تكن فرضًا على الشَّعب كما صارت فيما بعدُ عند اليهود أو عندَ المسلمين، إلا إنَّها كانت محتَّمة على مَنْ يقومون بطقوسٍ دينية.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞


فريق
متميزون
E-BOOK

ختانُ الذكورِ في مصرَ القديمة

وتؤدّى عمليةُ الختان باحتفالٍ يحفُّه السرورُ والفرح، وتتبادل فيه التَّهاني، والفتاة أيضًا مازالوا يروْن في تقاليدهم أنه لا بدَّ من هذه العملية وإلّا كان عدمُ ختانها يَعيبها عندَ الزواج، وذلك على الرغم من تحذير الأطباء مِن هذا الإجراء، وأثرهِ على الفتاة/ الصبي من الناحية الصحية والنَّفسية. وتُعَدّ هذه المرحلةُ انتقالًا في عمر الصبي أو البنت تأتي بعدها مرحلةُ الشباب، ويعاملونَ معاملة الشبان والشبات. ترتدي الفتاةُ عند الختان فستانًا ملوَّنًا بلوْن أحمر أو بمبي أو أصفر، منقوشًا بوردٍ محبك عندَ الوسط، وبأكمامٍ طويلة، يصل طولُه إلى منتصف الساقين وينتهي بكورنيش في الذَّيل وله حرْدةُ رقبة مستديرة فيُعطيها الكورنيش الخيرَ تحتَ أقدامها، وترتدي ما لدى والدتها من حليٍّ وتزيَّن مثل العروس أو تكتحلُ وتخضَّب يداها، فالحناءُ تبعد عنها النحسَ، والذهبُ يمنعها من المشاهرة التي قد تمنعُها من الزواج أو الإنجاب حين تكبر. وثمة معتقداتٌ كثيرة تدور حولَ الختان، فيذهب البعضُ أنَّ عملية الختان قربانٌ لآلهةِ الخصوبة، ويقول الآخر إنَّها اختبار للقدرة على احتمال الألم.

يعتبر هاجسُ الموت من أهمِّ عناصر الفولكلور المصري من طقوسٍ وبكائيات ومعتقدات وغيرها، فالحقُّ أنَّ أغلب المعتقَدات المتعلقةِ بموضوع الموت تتشابَه في كلِّ البيئات والتَّجمعات البشرية على الأرض المصرية، فهي غالبًا من موروثاتِ معتقداتٍ قديمة، وإنِ اكتسبتْ بعضَ الثقافات الدينية التي لا تتصادم مع هذه المعتَقَدات.

فقد شُغلَ المصريون القدماءُ بالخلود في حياةٍ أبدية سرمدية ورحلة الروح للوادي الغربي، وتجسَّدت هذه المعتَقَدات التي لا تزال راسخةً في الوعي الجمعي المصري في استمراريةِ الطقوس والعادات نفسها المصاحبةِ للموت والميلاد، والتي مارسَها المصري القديمُ واستمرَّت حتى هذه اللحظة، وإن تَسَرْبَلَت بمظاهرَ جديدةٍ تتسق مع التطورِ والتحول للديانات السماوية ليحتفي المصري المعاصرُ- مسلمًا كان أم مسيحيًّا- بليلة الأربعين بعدَ الوفاة مثلما كان يفعل المصري القديم، ولتكرّر المصرية المعاصرة الطقوسَ والشعائر نفسها التي مارستْها جدتُها قبلَ آلاف السنين عندَ زيارة المقابر أو في طقوس الموت والميلاد مُستعينة بموروثها من الفنون القولية.

ومِن الملاحظ، أنَّ أشكال بعض المعتَقَدات القديمة تتبدل لغلبة معتقداتٍ جديدة، فمثلًا تقديم «الشريك» (الذي هو نوعٌ من الفطائر) عندَ قبر المتوفَّى في كلِّ زيارة، حيث إنَّ اسمَ الشريك هو لصنمٍ عرفَه المصريون قبلَ الإسلام. إنَّ المصريين شعبٌ يكره الموت، وفي كرههم استحدثوا أساليبَ لرأب الصدع بينَ الموت والحياة، فحولوا الموتَ لشكلٍ من استمرارية الحياة

باعتباره جزءًا مكمِّلًا لها. وقد تجلى هذا في الصور الرمزية والفنون القولية التي ترمزُ للموت بالنوم أو الغياب والتواصل بينَ الأحياء والموتى عبر الرؤى والأحلام، وزيارة المقابر ورشِّ الماء حول القبر، وطقوس الحداد رغمَ الاعتراف بفناء الجسد بما يشير إلى أنَّ كلَّ الطقوس التي تحيط بالموت في الثقافة المصرية تشكل لغةً فريدة تحاول تجاوزَ التناقض بين الموت والحياة وتحوله لنسيج واحدٍ متَّصل، وكأنَّ الموت يعيش فينا أو صدَى صوتٍ يلاحقنا.

هناك اعتقاد شائعٌ في المجتمعات القروية بأنَّ ظهور غرابٍ أسود أو أيِّ طائر أسود الريش قربَ مسكنٍ بعينه يعني قربَ وفاة صاحب المسكن. كما يُعتقد أنَّ نباح الكلب (العواء)، أو نعيق البوم بالقرب من أحدِ المنازل، أو طلب المريض لطعام أو فاكهة- خاصَّة العنب أو البطيخ أو الجميز-، أو الحلم كرؤية منزلٍ مهدوم أو السقوط من مكانٍ مرتفع، أو رؤية حيوان في صورة كريهة؛ كلُّها علامات تُنبئ بوشكِ وقوع حالةِ الوفاة. كما أنَّ الشخص المصابَ بمرض مُسْتعص إذا تحسَّنت صحته فجأة وأدركَ ما حوله، فيعتقد أنَّ ذلك من العلامات التي تنبئ بقُرب وفاته، وذلك ما يطلق عليه «صحوة الموت».

تقوم الجماعةُ الشعبيَّة بتلقين المُحْتضر، قبلَ خروج الروح مباشرةً، إذْ تستبشر بأنْ تكون آخرُ كلماته ترديدَ الشهادتين، وذلك استجابةً لما أوصتْ به السنةُ النَّبوية في الدينِ الإسْلامي. ويتطيَّر أهلُ الميت من عدمِ قدرة المحتضر على نُطق الشهادتين، وتسري التخوُّفاتُ من مصيره الذي ينتظره بالعالم الآخر، ويوجَد تفسيران لعدم قدرة «المحتضر» على نطقهما، يختلفانِ باختلافِ رؤية الجماعة الشعبيَّة لدرجة صَلاح المحتضر: فإذا ما كانت تراه تقيًّا صالحًا ومعَ هذا لم يستطع ترديدَ الشهادتين، فإنه يعتقد بأنَّ ملائكةً تقوم بتلقينه- إكرامًا له- من دون أن يشعرَ المحيطون به. أمّا إذا كانت تراه غيرَ ذلك فإنَّه يُعتقد أنَّ شيطانًا قد تلبَّسَه محاولًا إغواءه ليموتَ على غير دينه، ولهذا ألجمَ لسانَه وأصابه بشلل وقفَ حائلًا دون نطقِه للشهادتين، مما يُنذر بسوء المصير الذي ينتظره. وتكون النزعةُ الوعظية واضحةً في المعتَقَدات المتعلقة بطبيعة الروح، فجميعُ الأحوال التي يبدو عليها جسدُ المحتضر قبلَ موته تُعَدّ رسائلَ رمزية تدلُّ على مصيرِه في العالم الآخر، وتعكس عاقبةَ أفعاله في حياته الأولى.

ولثقل النَّعش أو خفَّته دلالةٌ لدى الجماعة الشعبيَّة، فشعورُ حامليه بثقلِه المفاجئ يجعلهم يوقفونَ المسيرةَ وينزلونه لدقائق؛ يقرؤون خلالَها الفاتحة على روح المتوفَّى، ثمَّ يعاودون السيرَ مرَّة ثانية، وهذا الشعورُ بالثقل له دلالةٌ سيئة لديها، فهي تعتقدُ أنَّ الذي ثقل نعشَه أنه يرى أعماله في الدنيا وقد جاءته على هيئةِ ملاك، ولأنها أعمالٌ لم تكن صالحةً فقد رأى مصيرَه المخيفَ

الذي ينتظره بالحياةِ الأخرى، فجزع وارتعبَ من العذاب، حتى أنه يودَّ لو لم تكتملِ المسيرة، فيُبطئ من سيْره ويثقل جسدُه على أكتاف حامليه.

كما يُعتقد أنَّ المتوفى هو الذي يتحكَّم في مسيرة النعش، ومن هذا أنَّه من الممكن أن يمرَّ على بيوتِ أحبّائه حتى وإن كانتْ بعيدة عن الطريق الذي تتَّخذه المسيرةُ إلى المقابر، ويمكن- أيضًا- أن يمرَّ على ضريح أحدِ الأولياء ويطوفَ حوله، أو ينحني بهم باتجاه المسجد ليُصلي عليه المشيِّعون. وتصفُ الجِماعة الشعبيَّة هذه الظَاهرةَ بقولها.. إنَّ «النعش طار»، وهذا الاعتقادُ بطَيران النعش يُعَدُّ كرامة للمتوفى ونبوءة مبشِّرة بمصيره في الحياة الأخرى، وهو وصفٌ يُطلق حين تزدادُ سرعة تدفُّق المشهد باتجاه المقابر عنِ المعتاد.

وعدمُ استقامة طرفٍ من أطراف الميت يُعَدّ دليلًا على سوء عاقبته وسوءِ أعماله، فإذا كانت قدماه مَثْنيَّتين عند نزوله للقبر، قيل إنه بخلَ على أهله في حياتِه وحرَمَهم من خيره حتَّى إنه عوقبَ نتيجة لهذا الضيق بأنْ ضُيِّق عليه في قبرِه فلم يستطع مدَّ ساقيه على استقامتها لينام مُستريحًا.

وهناك اعتقادٌ بأنَّ الجسد لا يصبح طاهرًا تمامًا إلا بعد مرورِ أربعين يومًا على الوفاة، كما أنَّ الروح تكون قد عرفتْ مصيرها النهائي آنذاك، فالعقليةُ الشعبيَّة تؤمن أنَّ حياةَ الإنسان تمرُّ بأطوار أو مراحل معيَّنة تقطعها فواصلُ زمنية محدَّدة بعددٍ له قدسية متعارَف عليها، وبالنسبة للموت فإنَّ الأربعين هي الفترةُ الانتقالية من الحياة الدنيا إلى حياةِ ما بعد الموت، وأنَّ روحَ الميت في هذه الفترة تبقى بجوار الجثة في المعتقدِ الشعبي. ويُرجع بعضُ المؤرخين إحياءَ «أربعينية الميت» إلى عادةٍ فرعونية قديمة، مِن منطلق أنَّ الميت يدفن بعد أربعين يومًا من تحْنيطه، ويشير بعضُ خبراء التحنيط إلى أنَّ هذه المدة (الأربعين يومًا) كافية لكي تتخلَّل موادُّ التحنيط في جسم المتوفى، وتُبعد عنه التعفنَ والتَّحلل بعدَ دفنه.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞



زيارةُ المقابر/ المدافن/ التُّرَب

إنَّ الطبقاتِ الريفيةَ التي مازالت تقليديةً في معظم جوانب حياتها تتميَّز بضخامة حظِّها من التراث الاجتماعي لبيئتها الشعبيَّة، وتتبيَّن لنا شواهدُ كثيرة على ذلك، منها المعتَقَدات الشعبيَّة، والتي تتفوَّق فيها الطبقاتُ الريفية على ما عداها مِن سائر فئات المجتمع، وتتميز- فوقَ كثرةَ استهلاكها منها- بإبداعها وقدرتها الخلَّاقة في تلك الأنواع.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞



الزواجُ في المجتمعِ الرِّيفي
ملامحُ وسماتٌ شعبية

يسعى البشرُ في كلِّ الأزمنة والأمكنة إلى التعايشِ مع منطقِ الحياة التي يحبُّونها، مِن خلال التصالحِ مع طبيعة الظروف التي تدعو إلى هذا المنطق. وتتأسَّس صيغةُ التصالح على عاداتٍ ومعتقدات وإبداعات شعبيةٍ يتَّفق عليها ويرضَى عنها أفرادُ كلِّ جماعة. وتُعَدُّ كلُّ ممارسة «عادة شعبية أو اجتماعية» هي تجسيدٌ لمعتقدٍ يكمن وراءها، فلا توجَد أسرة أو عشيرةٌ أو أمة إلّا ولها احترامُها لعاداتها وتقاليدها وطقوسها. ولأنَّ الزواجَ يمثل رابطًا أسريًّا يتشكَّل على أساسه الصورةُ العامة للمجتمع، ويحملُ في حلقاته ملامحَ تراث، وسماتِ بيئة، ورموزَ عقيدة، وأساليبَ فكرِ مجتمعٍ بأكمله؛ لذا تأتي حاجةُ المجتمع الملحَّة لترتيب قواعد السلوك المنظمة لكيفية حدوثه.

المفاتحة (الكلام)

تبدأ عمليةُ الزواج بالتعارف، ثمَّ المفاتحة. وتُعَدّ المُفاتحة هي الخطوة الأولى في سلسلة طقوسِ الزواج؛ حيث تبدأ الخطبةُ بمُفاتحة تقوم بها أمُّ العريس (أو إحدى قريباتها) لأمِّ العروس (أو أحد أقاربها)، وتهدُف المُفاتحة إلى التعرفِ على موقف العروس من العريس، وما إذا كانتْ ترغب في الاقترانِ به أم لا، وهذا بدون حضورِ العريس.

السِّياق

يرى البعضُ أنَّ التسمية (السِّياق) تعودُ إلى عهود المقايضة، حين لم تكنِ العُملات قد عُرفت بعْد، وحين كان المهرُ يُساق إلى بيت والد العروس مَشيًا على الأقدام. فهو يطلقُ على الجماعةِ من الرجال، يذهبون إلى أهلِ العروس لطلبِ الزواجِ ولعملِ «قعدة الرجالة»؛ وذلك بعدَ أنْ يقع اختيارُ العريس على المرأةِ التي سيطلبُها للزواج وفقًا لتقرير قريباته، أو تقرير الخاطبة، أو ربما تعاملَ معها عن بُعد، وفيها يتمُّ الاتفاقُ بينَ والد العريس وأهلِه المقرَّبين من جهة، ووالد العروس وخالها والأعمام من جانبٍ آخر. وقد يُعطي الأهلُ ابنتَهم لمَنْ يعجبهم، فيزوِّجونها له دونَ موافقتها إنْ لم تكنْ وصلت بعدُ مرحلةَ البلوغ. أمَا وقد بلغتْ هذه السِّنَّ فتختارُ الزوج المناسب لها، وتعيِّن أيَّ رجل لترتيبِ أمر زواجها، فتبذلُ الخاطبة وأقرباءُ العروس جهدهنَّ للحصول على موافقتِها. وغالبًا ما يُعارض الأبُ تزويجَ ابنته لرجلٍ لا يمتهنُ مهنتَه أو تجارته، أو تزويجه ابنته الصغرى قبل الكبرى.

وتبدأ طقوسُ الزواج بترحيبِ أهلِ العروس بأهل العريس، ثمَّ يقوم والدُ العريس، أو أكبرُ أعضاء وفدِه سنًّا أو مقامًا بإلقاء ما يمكنُ تسميتُه بالخطبة، ثمَّ يتكلم عنِ العريسِ ورجولتِه وانتسابه إلى أسرة عَريقة، ثمَّ يطلب الموافقةَ على إعطائه الفتاة له. وبموجبِ تفويض وكيل العروس يتمُّ إعدادُ الترتيبات الأوليَّة؛ حيث ينبغي على العروس أنْ تختارَ وكيلًا عنها. أمّا إذا كان والدها لا يزالُ على قيد الحياة (وحتى في حالةِ وفاته) يكون وكيلُها أقربَ أقربائها. وبعدَ تسوية أمر المهرِ تتمُّ قراءةُ الفاتحة والخطبة.

قراءة الفاتحة

يذهب العريسُ إلى منزل أهلِ العروس وهو في أبْهى صورةٍ تتناسبُ مع تلك المناسبةِ السعيدة، ويصاحب العريسَ بعضُ الأهل والأقارب، ويذهبون إلى منزلِ العروس بعدَ صلاة العشاء تباركًا منهم بها، ويتمُّ الاتفاقُ على كلِّ مُتطلبات الزواج من: المهر والشبكة ومؤخر الصداق ومتطلّبات الجهاز. وبعدَ الاتفاق على متطلبات الزواج يتمُّ قراءةُ الفاتحة وسطَ زغاريد وتهليل وغناءِ نساءٍ وفتياتِ العائلة من أهل العروس والعريس، وتتقدَّم العروس في خجلٍ لتسلِّم على العريس وأهلِه، وتقدِّم لهم الشربات، فيضع لها العريسُ مبلغًا من المال في صينية الشَّربات. أمّا والدةُ العريس أو أخته فتقدِّم هديةً للعروس وهي عبارة عنْ «سَبَت» بداخله زجاجات من الشربات وأكياس من الأرز والمعكرونة والسكر والشاي وبعض فواكه الموسم الموجودة في ذلك الوقت، هذا بالإضافةِ إلى عديدٍ من قطع القماش مثل الحرير أو الستان أو القطيفة ذات الألوان الزاهية بجانبِ مبلغٍ من المال، وتختلف قيمة الهديَّة تبعًا للحالة الاقتصادية والاجتماعية لكلٍّ من العريس والعروس. ومِن المعتقد الشعبي الرّاسخ في أذهان البعض للحفاظ على تلك الزيجة مِن أوَّل قراءة الفاتحة أن يربطَ كلٌّ من العروسين حولَ الخصر شبكة مُستخدمة في الصيدِ وبها ثلاثُ أو سبع قطعٍ من الرصاص، وقد يلفها العريسُ حولَ ذراعه الأيمن معَ وضع مصحفٍ في جيبه، وهناك وسيلة أخرى للوقاية من الحسدِ هي ارتداءُ الملابس الداخلية بالمقلوب، اعتقادًا منهم بأنها تردُّ الأعمالَ السحرية عنهم وتعكسها.

الخِطْبةُ وعقد القران

الخِطْبةُ من مقدِّمات الزواج، وقد شرعها اللهُ تعالى قبل الارتباط بعقدِ الزوجية ليتعرَّف كلٌّ من الزوجين على الآخر، ويكون الإقدامُ على هدًى وبصيرة. وبقراءةِ الفاتحة يكون قد تمَّ توثيقُ الاتفاق بشكل مَبدئي، ويتمُّ إبرامُ الخِطْبةِ بخاتمٍ كتعهُّد في أيِّ اتفاق مقدَّس. والفكرة متَّسقةٌ من العقائد المصرية القديمة في أنَّ الحلقة تمثل الأبدية، والخاتم بصفةٍ عامَّة يُعدُّ من

الأشياء المحظورة عندَ الشعوب البدائية، والتي ترتبط بممارساتٍ خاصَّة نظرًا للاعتقاد في قوتها السحرية، ومن أجل ذلك يُستخدَم كتمائمَ ضدَّ الأرواح الشريرة والشياطين والسحر، ولا ينبغي للمرأة أن تقلع خاتمَ الزواج بأيِّ حالٍ حتى لا تتمكن الأرواح من إيذائها في علاقتِها بزوجها. ولقد كانت هناك عادةٌ قديمة وهي تحطيم قطعةٍ من الذهب أو الفضة لتوثيق عقدِ الزواج يحتفظ الرجل بنصفها، وتحتفظُ المرأة بالنصف الآخر. والخطبة في الريف المصري غالبًا ما يكون لها قوةُ عقدِ الزواج نفسه، ويتحدَّث الناس عن فكِّ هذا الارتباط على أنه طلاق.

ومِن الممكن أن تُضَم الخِطْبَةُ معَ عقد القران في ليلة واحدة، ويتمُّ ذلك في حفلٍ كبير يضمُّ الأهلَ والأقارب والمحبين من طرفي العريس والعروس، وتكون العروسُ في تلك المناسبة مركزَ انتباه كلِّ المدعوين، وليس هناك ما يمنَع من أن تقومَ واحدةٌ من النساء بالرقص على إيقاع الدَّق على حلَّةٍ أو صينية أو طبلة، وتردِّد النساءُ مقاطعَ من أغنيات الفرح التي اعتدنَ التغنّي بها في الطُّهور والزواج. ومِن عادات هذه المناسبة في الريف المصري إرسالُ الهدايا والملابس وقطعٍ من القماش وأدوات التَّجميل من جانبِ أهل العريس إلى العروس في صندوق خشبي يحمَل على الرأس إلى بيتِ أبيها، وهو ما يسمَّى بـ «السحارة»، وهذا الصندوق يختلفُ حجمُه طبقًا لمستوى العريس ومكانته، ويظلُّ هذا الصندوق لدى العروس لا تفرِّط فيه أبدًا، ولكنَّ هذا الصندوق اختفى في الزيجات الحديثة ولكن لم تختفِ محتوياتُه وإن تغيَّرت في أشكالها. كذلك تقوم العروسُ لأهل العريس ما يسمَّى «برد الخطوبة» وهي مائدةٌ للعشاء أو الغداء تتكوَّن من مأكولات متعددة، وذلك في مساء يوم الخطبة أو اليوم التالي لها، وذلك كمقابلَ لهدايا أهلِ العريس. أو يرسل أهلُ العروس بعضَ الطعام من خضروات ولحوم وفاكهة في إناء، ومن الخطأ أن يُردَّ هذا الإناءُ فارغًا، وإنما عليهم أن يُعيدوه ممتلئًا بأنواع من الطعام.

وغالبًا ما يتمُّ العقدُ- بواسطة المأذون الخاصِّ بالقرية- يومي الخميس والأحد لاعتقاد الناس أنهما يختصّا بالبركة والتَّوفيق والسعادة. ويتوجَّه العريس مع أصدقائه وأهله، ويستقبلهم وكيلُ العروس وجمعٌ من أصدقاء الوكيل، وذلك في منزلِ العروس، أو في الدوّار الخاصِّ بالعائلة، أو في أحد مساجد القرية بعدَ الصلاة، أو أضرحة أحدِ الأولياء وذلك تباركًا منهم بذلك. ويفضَّل لديهم أنْ يوافق عقدُ القران إحدى المواسم مثل: مولد النبي، أو عاشوراء، أو الأعياد، أو رأس السنة الهجرية، أو مولد أحد أولياء الله الصالحين الذي يكون له ضريحٌ بالبلدة أو قريبًا منها. ويجلس العريسُ ووكيل العروس على الأرض وجهًا لوجْه في وجود فقيه ليعلِّمهما ما عليهما قولُه، ويمهِّد للعقد بخطبةٍ تتضمَّن أدعية وصلوات معَ آيات قرآنية وأحاديثَ نبوية شريفة حولَ ميزة الزواج ومنافعه، ثمَّ يضعُ منديلًا فوقَ اليدين المتشابكتين (يد العريس ووكيل

العروس) ثمَّ يطلبُ من الوكيل أن يردِّد بعضَ الكلمات ومن بعْده العريس، ثمَّ يتبادل الجميعُ التهنئة، وفي بعضِ الأحيان لا يجوز للعروس حضورَ إبرام العقد حيث تكون في بيتِ أبيها. وأثناءَ عقد القران يقوم أحد الحاضرين بسنِّ السكين في أرضية المنزل، أو بدقِّ مسمارٍ طويل في باب منزل العروس، وذلك للوقايةِ من الحسد، والرغبةِ في حياة زوجية موفقة وطويلة.

أمّا بالنسبة للأقباط؛ تتشابه الترتيباتُ الأولية تشابهًا كبيرًا مع المسلمين، إلا إنَّهم يتميزون بقُداس الزواج الذي يتمُّ في الكنيسة. وعادةً ما يتمُّ القداسُ في المساء، ويصاحب الموكبَ رجالٌ يحملون المصابيح والشموع. وأثناءَ السير تُطلَق الزغاريد، ويتناول القسُّ خيطًا حريريًّا ويمرِّرُه فوقَ كتف العريس الأيمن وتحتَ أبطه الأيسر حيث يربطُ الخيطَ بعقدة، ثمَّ يوجِّه القسُّ كلامَه للعروسين، وبعد انتهاء خطبة القسِّ يدفع العريسُ مبلغًا من المال، وهنا يقوم القسُّ بفكِّ العقدة، بعد ذلكَ يتناول خاتمي الخطبة اللَّذين يبادلهما العريس والعروس أثناءَ الخطبة ويربطهما بخيطٍ حريري.

وبعدَ أن يوجِّه القسُّ للعروسين بعضَ الأسئلة يعيد لهما الخاتمين ويضعُ كلٌّ منهما خاتمًا في أصبعه. ويرمز تبادلُ خاتمي الزواج إلى فقدان الحرية، فهو قيدٌ بالنسبة للرجل، وخضوعٌ بالنسبة للمرأة.

ليلةُ الحِنّاء

قبلَ الزفاف بيومٍ يكون (ليلة الحِنّاء)، وهي الليلةُ التي تسبق مباشرةً يومَ الزفاف، وتأتي فيها الماشطةُ أو الداية وتعجن الحناءَ بماء الورد (وهي الحِنّاء التي كان العريسُ قد أرسلها قبلَ ذلك مع هدية العروس قبيلَ يوم عقد القران)، وتضع بعضَها على يدي العروس ورجليْها ويُلفَّان بقطعةِ قماش أو كيس بلاستيك، وتبقى مربوطةً حتى صباحَ اليوم التالي؛ تباركًا بها، واعتقادًا أنَّ ذلك يُبعد النحسَ والمشاهرة، أو تقوم بتخْضيبِ يدي وقدمي العروس بطريقةٍ فنية لتكون أشكالًا مزَرْكشة، وتجعل العروسَ تبتلع كميةً من الحِنّاء، وقد يعجن الحِنّاء ويقوم بهذا كلِّه إحدى نساء أسرةِ العروس مثل: أمها أو جدتها أو الخالة أو العمَّة. وما يتبقَّى من عجينة الحِنّاء يتمُّ وضعُها في صوانٍ كبيرة تزيَّن بالشُّموع المضاءة ترفَع على رأس أحدِ شباب العائلة أو ترفع على كرسي كبير يحمله أحدُ الشباب.

ويتقدَّم حاملَ الصواني مجموعةٌ من الفرق الموسيقية الشعبية يصاحبُها المزمارُ البلدي في صورة زفَّة تلفُّ فيها الحِنّاء في مختلف أرجاء القرية، تطلَق الزغاريدُ وتُنشَد الأغاني، ويردِّدون «يا حنة يا حنة يا قطر النَّدى يا شباك حبيبي يا عيني جلّاب الهوى، يا خوفي من أمك لا تسأل عليك لأحطّك في شَعري وأتضفَّر عليك، يا خوفي من أختك لا تسأل عليك لأحطَّك فعيني يا

عيني وأتكحَّل عليك» وتغني العروسة «يا ريت أبويا يقول لي باتي الليلة لأفرش سريري وأبات في وسط العيلة، يا ريت أبويا يقول لي باتي لأفرش سريري وأبات في وسط اخْواتي» ويبدؤون في إعطاءِ النقود اعتقادًا منهم أنَّ ذلك يُعجِّل من الزواج. ثمَّ يعودونَ بالحنَّة إلى منزل أهل العروس بعد الزفة فتأخذها ضيفاتُ العروس لتحْنية أيديهنّ، وتقوم والدةُ العروسة بتوزيع باقي الحِنّاء على نساءِ وفتيات العائلة والأحباب والجيران ليقمنَ بتخضيب أيديهنَّ أو شَعرهن.

طقوسُ ليلة الحِنّاء

أمّا العريس، فيقوم خلالَ الليلة نفسها بالاحتفال أمام المنزل أو داخله إنْ كان المنزل فسيحًا، وإذا كان العريسُ من بلدة العروسة فبعد زفَّة الحنة له يذهبونَ إلى منزل العروسة ويُمضون ليلة راقصة إلى الصَّباح، وينتظرون وقتَ انطفاء آخرِ شمعة داخل الحِنّاء، وهناك معتقدٌ بأنَّ كلما طالت مدةُ إشعال الشمع يدلُّ ذلك على طول مدة الحياة الزَّوجية السعيدة، وفي حالة انطفاء الشموع بدون سبب أو بفعل الهواء يكون إنذارًا بعدمِ نجاح الحياة بعد الزواج بين العريس والعروس.

ليلة الزِّفاف

وفي اليوم التالي تتوجَّه العروس في موكبٍ إلى عريسها في زفة العروس، مُرتديةً ثيابَ العرس الأبيض والحليِّ المصنوعة من الذهب، وقد تستأجرُ هذه الثياب لمدَّة ليلة أو أكثر. ويسمى هذا الاحتفال (ليلة الزِّفاف)، وتستخدمُ النساء الطَّرْحَة بهدف الحماية من الأرواح الشريرة حتَّى لا تستطيع أن تصلَ إليها، فهذه الأرواح في المعتقد الشعبي لا تنال بالأذَى إلا النساء دونَ الرجال. كذلك فإنَّ ارتداء بعض الفتيات الصَّغيرات وأصدقاء العروسة لفساتين بيضاء اللون، المقصود منه تضليلُ هذه الأرواح الشريرة فلا تستطيع أن تميِّزها من بينهن، وبذلك لا تصلُ إليها. وهناك اعتقادٌ أنَّ استعارة الطَّرْحَة من زوجة سعيدة كفيل بأنْ ينقلَ هذه السعادة إلى عُشِّ الزوجية الجديد. وبينما تكون العروس في طريقها لمنزل العريس تقوم صديقاتُها غير المتزوجات اللائي يصحبنها إلى هناك بقرْصِها في ركبتها أو فخذها، وهنَّ يعتقدنَ أنهن عندما يفعلن ذلك سوفَ يحصلنَ على الزواج، ويقوم أصدقاء العريس غير المتزوجين بالطَّريقة نفسها، وهي عادةٌ شائعة بين الفلاحين تتَّصل بالتبرك بالعروسين.

موكبُ أثاث العروس في الرِّيف المصري

وتقوم الأمُّ بنثرِ الحبوب والأرز أو الملح على الحاضرين، وهي عادةٌ موغِلة وشديدةُ الانتشار وتسمَّى «وليمة الزواج»، وبالنظر إلى التراثِ فإنَّ الأرزَ يرمز إلى الخصب والإنتاج، واستخدامه يحمل معنى التمنِّي والرغبة في تهدئةِ الأرواح الشريرة ومنعها من الإضرار بالعروسين، اعتقادًا منهم أنَّها تكون حاضرة دائمًا أثناء الزفاف ولذلك كان يقدَّم الطعام لإرضائها. وتكلَّف بتنظيم الفرح فئةٌ من الناس في كلِّ قرية يحترفونَ بتنظيم الأفراح يُسمون (العراسة)، وغالبًا ما يقام أمام منزلِ العريس أو في قاعاتٍ مخصَّصة لذلك حسب حالة العريس المادية، يغنّون ويرقصون على أصوات الرقِّ والطبلة. ويتمُّ استئجارُ الموسيقيين والرّاقصات لهذا الاحتفال. وتقوم والدة العروس في تلقي «النقوط» من الأقارب والضيوف. وبعدَ الاحتفال يجلس الأهل والأقارب لتناول الطعام. بعدَ جمع النقطة، و«النقطة» عادةٌ مرعيَّة في حفلات الزواج الشَّعبية في الريف، وهي عبارة عن الهديةِ التي تُمنح للعروس أو للمغنّيات والراقصات في صورة مبلغٍ مالي، وتلك الهدايا تدوَّن بأسماء أفرادها وقيمةِ ما يقومون بدفعه، وذلك لردِّها في المناسبات الخاصة بهم.

بيتُ الزوجية

ومِن المراحل الهامَّة قبلَ الزواج إعدادُ منزل الزوجية، فيقومون بشراءِ جهاز العروس والأثاث بجانب الحليِّ المطلوبة لتزيين العروسة للتَّفاخر بهذه الحلي أمامَ زوجها وأهله وأمامَ كلِّ الناس من أهل القرية، ويُطلقون على ذلك لقب «رايحين نعطَّر العروسة ونسيَّغها». ويرسل الأثاثُ إلى منزل العريس في موكبٍ محمَّل على العربات وعلى رؤوس النِّساء يصحبُهم الطبل والرَّقص والمزمار، وتردد النساءُ الأغاني الشعبية مثلًا «عزال العروسة فرَّجوني عليه» طوال الطريق. ويحملون الكعك والبسكويتَ والقراقيش والغُريِّبة في أسْبِتة وهنَّ يردِّدْن «وفرحت لك يا أعزّ من عيني عملت لك بسكويتك ونقشتُه على إيدي من بعد صبري جادْ عليّ سيدي». ومِن العادات الشائعة في تلك المناسبة أن يجتمعَ أصحابُ العروس من القرية نفسِها أو القرى المجاورة، والنساء من الجيران والأهل لفرشِ منزل العروس ورؤية ملابسها وأثاثِها، في عدم حضورِ العروس، معَ إطلاقِ الزغاريد كدليلٍ على فرحتهنَّ وتقديم الشَّربات لجميع الحاضرين.

وفي ليلة الزفاف عادةً ما تذهبُ الأمُّ إلى بيت العروس لتلطيخ غرفةِ النوم (التسريحة) بأيِّ شيء أبيض مثلَ البودرة أو النشا أو الدقيق، وذلك لمنع العروس من رؤية نفسِها في المرأة بعد الزواج ولمدة سبعة أيام، والاعتقاد بأنَّ ذلك يُبعد عن العروسة الروحَ الشريرة لأنَّ لها قرينًا يغضبُ عند زواجها، فيجبُ ألّا تنظر في المرأة لأنَّ ذلك يثير غضبه عليها فيصيبُها بلعنةٍ طوالَ حياتها. وهناك معتقدٌ خاصٌّ بدخول الزوجين لمنزل الزوجية لأوَّل مرةٍ بالقدم

اليُمنى قبل اليسرى؛ كنوعٍ من التفاؤل وتيمنًا للحصولِ على البركةِ لكي تكون حياتُهما الزوجية موفَّقة. ومن الملاحظ أنَّ والدةَ العريس أو شقيقتَه تحرص على نثر بعضِ المياه على العروسين عندَ دخولهما إلى منزلهما حتَّى يكون مقدمهما مقدمَ خير.

طقوسُ الدُّخْلة والصباحية

في بعضِ المجتمعات يلزم العريسُ حملَ عروسه إلى داخل غرفة نومِها حتى لا تخطو فوقَ عملٍ سحري قد أُعدَّ لهما، اعتقادًا منهما بأن هذا الفعلَ يُبطِل مثلَ هذه الأعمال. وعندما يدخل العريس مع زوجته في غرفةِ النوم قد يفتعلُ أيَّ سببٍ لضربها لكي تخاف منه، وتكون في طاعته وهو ما يسمَّى بـ «ذبح القطة».

ومِن العادات الشائعة المعروفة في ليلة الزفاف عادة كشف الوجْه، وفيها يقوم العريس بتقديم مبلغٍ من المال نقطةً للعروس قبل عمليةِ الممارسة الجنسية، وفي لحظة انفرادِ العروسين يبدأ شبابُ القرية بصيحاتِ التهليل والأغاني وإطلاقِ الأعيرة النارية. وبعدَ ذلك- وفي هذه اللحظة- تكون الماشطة أحيانًا متواجدةً مع العروسين لمساعدة العريس على إزالة بكارةِ عروسه، وتقوم بتسليم أمِّ العروس منديلًا عليه آثارُ دماء غشاءِ البكارة، وأحيانًا ما يقدِّمه العريس بنفسه، فيقوم أهلُ العروس بإشهاره أمامَ المدعوين بين طلقات الأعيرة النارية، ويخرج العريسُ وحدَه ليستكمل الاحتفال مع أصدقائه.

وتوجَد العديدُ من شعائر الخصوبة أو الإخصاب والتي تهدف إلى جعْل الزواج مثمرًا، وذلك كنثْر الحبوب على العروسين، أو وضع الفاكهة حولَ سريرهما، أو إقامة الصلوات ونحْر الأضاحي والدعاء والابتهال إلى الله أن يوفِّر لهما حياةً زوجية سعيدة، وأنْ يرزقهما بالذرية الصّالحة. تحرص والدةُ العروس على إعدادِ عشاء العروس ويعرف باسْم «بيرام الاتفاق أو الوفاق»، والذي غالبًا ما يتكوَّن من أبرمة الحمام أو البط أو الدجاج المعدّ بالأرز والمسلي البلدي (السمن البلدي)، والأرز عندَهم يرمزُ إلى الخصوبة، وهُم يعتقدون أنَّ تناول العروسين لتلك الوجبة يعني أنَّ العريس قد ارتاحَ لعروسه، وقام بفضِّ بكارتها، ومن هنا كان الحرصُ على أن تكون تلك الأطعمة مقوِّية.

أمّا يومُ الصباحية، فهوَ اليوم الأول للزواج، والذي تلبس فيه العروسُ ثوبًا واسعًا أبيضَ اللون، ويذهب إليها أهلُها في موكب، في المقدِّمة الرجالُ ويتبعهم النساء على رؤوسهم صوانٍ عليها أشْهى أنواع الطَّعام والفاكهة وأسبته وملابس وشيلان وزجاجات شربات وأكياس من الأرز والسكر والزيت والفطير والحمام المحشي بالفريك بجانب ذَكَر البطِّ المحمَّر. ويكون له خبيزٌ

خاصٌّ بتلك المناسبة ويسمَّى خبيز الصباحية. وفي يومِ الصباحية أو بعدَ الأسبوع الأوَّل من الزواج تحرص أمُّ العروس في معظمِ الأحيان على الاحتفاظ ببعضٍ من عجينة الحناء التي أُعدَّت بمناسبة الزفاف، وتقوم بتقديمها لابْنتها لأنَّهم يتفاءلون بها من ناحية، ومن ناحيةٍ أخرى تقوم الأمُّ بغمس يديها في هذا العجين وطبْع كفِّها على الحائط والأبواب درءًا للحسد.

وفي العادة، يحتجب العريسُ عن أصحابه لمدة أسبوع، وقد لا يخرجُ للشارع خوفًا من السِّحر والحسد. وتحرص العروسُ على حمل شبكةِ الصياد وقطع الرصاص، أو المشاهرة الخضراء، أو خيط المشاهرة، حتَّى يظهر أولُ هلالٍ بعد الزفاف، وترى العروس القمر، فتتخلَّص من المشاهرة بأنْ تنظر إلى الهلال وهي تقطع الخيطَ الذي تحمله في رسغها أو خصْرها.

والحقُّ أنّنا إذا تتبَّعنا عاداتِ وتقاليد الشعب المصري المختلفة والعديدة في كلِّ مجالٍ من مجالات الحياة، لوجدنا أنه كان يمارس الكثيرَ منها في اليوم الواحد بشكلٍ تلقائي وطبيعي دونَ الرجوع إلى معاجم أو قواميس، فهو مُحمَّل بوعيٍ شفاهيٍّ توارثه جيلاً بعد جيل. والزواج يعتبر من أهمِّ المناسبات التي مارسَ فيها المجتمع الريفي كثيرًا من عاداته وتقاليده التي تمتزج بكلِّ أوْجه النشاط الإبداعي والتلقائي المتوارث، وفيه يختلط اللعبُ بأحكام القيم، ويختلط المعتقَدُ بالسحر، ويعبر الإنسانُ عن أحاسيسه وأخْيِلته بكلِّ ضروب التعبير الفني، ويعيش الإنسانُ أيامَ الفرح في فرحةٍ واعية تزخر بقيمه وعاداته وتقاليده.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞



النَّسيجُ المصري
حكايةُ صناعةٍ شعبيَّة عريقة

اشتهرتْ مصرُ منذ أقدم عصورِها بصناعة المنسوجات والارتقاء بها، حيث حظيتِ المنسوجاتُ الكتّانية في العصر الفرعوني بشهرة واسعة، وكانت المنسوجاتُ والملابس ضمنَ الهدايا المتبادلة بين فراعنة مصرَ وملوك العالم القديم؛ نظرًا لرقَّتها ونعومتها، وقد برع المصريون القدماءُ في غزل ونسْج وصباغةِ ألياف الكتان منذ عصورهم المبكرة، ونظرًا لأهمية المنسوجاتِ الكتانية وارتفاع أثمانِها كانت تورَّث. وقد امتدَّت شهرةُ المنسوجات المصرية إلى العصر البطلمي (333 -30 ق.م)، وهذا ما أكَّده وصفُ الرُّوائيين القدماء للمُعلقات والأغطية والوَسائد التي زيَّن بها بطليموس الثاني زورقَه وخيمةَ الاستقبال الرَّسمية لزوَّاره، كما احتوى قصرُه على معلَّقات بالحجم الطبيعي، طالما أبهرتْ زوّاره من فرْط واقعيَّتها. وفي العصر الروماني (30 ق.م.-325م)، أنشأ الأباطرةُ الرومانيون مصانعَ الجينسيوم التي كانت تُعرف بمصانع النَّسيج الملكية بمدينة الإسكندرية عاصمة مصر آنذاك.

ومعَ انتشار المسيحية في مصر (325م - 641م)، حدث امتزاجٌ طبيعي بينَ الموروثات القائمة والرؤية الفنية النابعة من العقيدة المسيحية أخرجتْ لنا فنًّا جديدًا يجمع بين الفنِّ المصري والروماني في روحانية ورمزيَّة وتجريدية في أغلب الأحيان، وتعبِّر المنسوجات القبطية عن هذا الفنِّ الجديد بصورةٍ واضحة، والتي تميَّزت بغناءِ وغزارة عناصرها الزُّخرفية ذات الألوان البرّاقة، والتي نفِّذت معظمُها بأسلوب القباطي أو اللحمات غير الممتدَّة، وهو أسلوبٌ أقربُ إلى التطريزية منه إلى النَّسيج، حيث أتاح هذا الأسلوبُ للتصوير شبه المجسم للبورتريهات المنسوجة مشابهًا بذلك الرسوم الكلاسيكية القديمة، وذلك بمراعاة الظلِّ والمنظور، وقد انتشرتْ مصانعُ النسيج في هذه الفترة بمدينة الإسكندرية.

أمّا في العصرِ الإسلامي، فقد شهدتْ صناعةُ المنسوجات في مصر ازدهارًا كبيرًا بعدَ فتح العرب لها (641م/21هـ)، حيث عملوا على تشجيعِ هذه الصناعة وتنميتِها حتى أصبح إنتاجُ الأقمشة الرقيقة من أهمِّ مميِّزات الفنون التطبيقية الإسلامية عامَّة. ومن التقاليد الإسلامية التي ساهمتْ بشكلٍ مباشر في الارتقاء والازدهار بمستوى صناعة النَّسيج في مصر تصنيعُ كسوة الكعبة بها. وقد اهتمَّ الأمراء المسلمون بإنشاءِ مصانع النسيج والتي عُرفت آنذاك بدور الطراز، والتي كانت تخضَع إداريًّا للرقابة الحكومية الصارمة. ولفظُ الطراز يعني الكتابة على النَّسيج والورق، وهذه الكتابات كانت تقتضيها عادةُ «الخلع» التي كان يتبعُها الحكامُ والأمراء المسلمون في الخلافة الإسلامية في مكافأة

رجال الدَّولة بالخِلَع من الملابس الفاخرة، فكان يُطلق على مصانع النسيج الأهلية «طراز العامة»، وعلى مصانعِ النسيج التي تتبع الحكامَ والأمراء الطراز الحكومي، «طراز الخاصة»، وكلا الطرازيْن كانا يتبعان الرقابة الحكومية المشدَّدة.

المنسوجاتُ في مصر القديمة

لازمتِ المنسوجات المصريَّ القديم في حياته من المهد إلى اللحد، فاحتاجَ إليها في ملابسه لتقيه حرَّ الصيف وبرودة الشتاء، وفي المنزل فصنعَ منها فتيلَ لمبات الإضاءة ومفروشات وأغطية له ولحيوانات حقله، وفى تجارته لمقايضتِها بالمنتجات الأخرى، وفى تنقلاته من شراع المراكب وحِبالها، وفي معابده لتقديمِها كقرابين للآلهة والإلهات، وفي شعائرِه الجنائزية من تحْنيطٍ لجسده ولفِّه باللفائف الكتانية لينعم بالحياة في العالم الآخر، وقرابين توضَع في مقابره من ملابس ومفروشات وأطعمة محنَّطة كانت تغلف بالنسيج.

وقد برعَ المصريون القدماءُ في صناعة المنسوجات وبخاصةً صناعة المنسوجات الكتّانية، فأجادوا في غزلِ ونسج ألياف الكتان رغم صعوبةِ هذه الخامة، وقد حرصَ المصريون القدماء على تمثيل مناظر غزل ونسج الكتانِ على جُدران مقابرهم، وعلى الرغم من الكشف عن ملابسَ ومنسوجات في المقابر والمواقع السكنية المصرية القديمة، وكذلك بعض النصوص المتعلقة بصناعة المنسوجات التي نُقشت على جدرانِ المعابد، أو كُتبت على صفحات البردي، وشقف الفخار وكسر الأحجار، وما كتبه المؤرخونَ القدماءُ عن مصر القديمة، إلا إنَّه لم يتمّ الكشفُ حتى الآن إلّا عن القليل من أسرار صناعة النسيج في مصر القديمة.

كانت المنسوجاتُ المصرية القديمة تصنَع أساسًا من الكتان، وهو الذي يأتي من أليافِ نبات الكتان، كما كانت تصنَع من ألياف النخيل والحشائش والبذور، وبدرجةٍ أقل.. مِن صوف الغنم وشَعر الماعز، وكانت أليافُ الكتان تغزَل بعدَ فصلها من النبات، ثمَّ تُنسَج خيوط الغزل على نولٍ لتتحوَّل إلى قماش، وكانت صناعة النسج مقتصرة على النساء العاملات على أنوالٍ في ورش توجَد عادةً داخل المنازل أو القصور أو الضياع الكبيرة.

تشهدُ المناظر التي تزيِّن جدرانَ المقابر بأن مصر القديمة كانت تشتهرُ جدًّا بإنتاج الكتان، الذي صُنعت منه معظمُ المنسوجات المصرية القديمة، فكان الكتان يُصنَع من ألياف نبات الكتان الذي يستغرق نحو ثلاثةِ أشهر لكي يَنضج، والنبات نحيل الساق بأزهار سنوية زرقاء رقيقة. وعندما تموتُ الأزهار تظهر رؤوس البذور وتكون النباتات جاهزةً للحصاد، وكانت حزمُ سيقان الكتان تمسك معًا وتنزع من الأرض، بدلًا من أن تقطَع. وبعدَ جفاف النباتات، تنزع

رؤوس البذور يدويًّا بالهزِّ، أو تمشَّط بلوحة طويلة مسننة تسمى بالمشط الهزاز، ويساعد البللُ بالتعرُّض للماء أو الندى، معَ ضوء الشمس، على تفكك الألياف في الساقِ من خلال عملية تعرَف بالتعطين. وتصبح الألياف جاهزةً للغزل بعدَ الغسيلَ والتجفيف والضرب والتمشيط.

وكانت أليافُ الكتان بطبيعتها ذاتَ ألوان باهتة ذهبية أو بنية أو خضراء؛ إذا قطع محصول النبات في وقت مبكر. وقد استخدم قدماء المصريين المغرة (أكسيد الحديد المائي المخلوط بالطين) أو الأصباغ النَّباتية لتلوين المنسوجات؛ على الرغم من أن سليلوز النبات كان يجعل الصبغَ صعبًا، وتعطي المغرة للنسجِ اللونَ الأصفر أو البني المصفر أو الأحمر. وكانت الموادّ النباتية المستخدَمة في الصبغ تشمل الوسمة (نبات عشبي) للّون الأزرق، والفوة والقرطم للَّون الأحمر. واستخدم التبييض أيضًا لصناعةِ المنسوجات البيضاء التي كانت تعتبر رمزًا للمكانة الاجتماعية الرفيعة، وللنظافة. وتبين بعضُ مناظر السوق في مقابر الدولة القديمة مشاهدَ بيْع الكتان، وفيها يجلس صاحبُ القماش- الذي عادةً ما يكون رجلاً مسنًّا أصلع الرأس- على مقعدٍ حاملًا مروحةً على كتفه الأيْسر، ويمسك بالطرفِ العلوي للَّفة من الكتان. ويعرض مساعدُ البائع على الشاري قماشَ الكتان الذي يتدلَّى على الأرض وينتهي بلفة، ويفحصُ الشاري نوعيةَ القماش أو يقيس الطول المطلوب.

ولم يكنِ الكتانُ وحده هو الليفَ النسجي المستخدم؛ فقد عثرَ أيضًا على منسوجاتٍ مصنوعة من صوف الأغنام وشعر الماعز وألياف النخيل والحشائش وقصب (بوص) السلال (الغاب). وقد أخرجت الحفائرُ عدَّة أمثلةٍ لمنسوجات من شعر الماعز من موقع قرية العمال بتلِّ العمارنة، والتي يرجع تاريخُها إلى منتصف القرن الرابع عشر قبل الميلاد. ولم تكنْ للألياف الحيوانية نفسُ الأهمية في صناعة الأقمشة؛ حيث لم يكنِ الصوفُ في تلك العصور مُناسبًا للغزل، كما أنَّ قدماء المصريين كانوا يعتقدونَ أنَّ الصوف غيرُ نظيف؛ فاستخدموه فقط في صناعة الثياب الخارجية التي كانت تترَك خارجَ المعابد. ولا تُظهر الحفائرُ الكثيرَ من منْسوجات ألياف النخيل، الذي كان يُصنَع من لحاء أنواع مختلفة من النخيل، وكان يستخدَم في صناعة الحبال منذ العهود القديمة. وقد استخدمت الحشائش، وعيدان قصب (بوص) السلال (الغاب) نمطيًّا في صناعة الحصير، ولكنْ من الجائز أن تكونَ قد استخدمت في المنسوجات، وإن لم يكن ذلك مؤكدًا.

ويمكن تقسيمُ موادِّ الصباغة في مصر القديمة إلى نوعين أساسيَّين: أصباغ المغرة، والأصباغ النباتية. والمغرة هي طينة صلصالية مخلوطةٌ من الأرض تتكوَّن من أكسيد الحديد أو الصدأ، ويتحول أكسيدُ الحديد الأصفر- بفعل الحرارة (الحرق)- إلى أكسيد الحديد الأحمر؛ كما يمكنُ أن يستخدَم لتكوين

ألوان الأصفر والأصفر- البني والأحمر. ولصبغ الكتان بأكسيد الحديد تاريخٌ طويل في مصر، ربما يرجع إلى بداية عصرِ الأسْرات؛ من قماش طرخان. وقدِ استخدمت عدة طرق لصباغة الثيابِ في عصر الأسْرات؛ أقدمُها طريقة «التلطيخ»، وفيها يوزع اللونُ في الثياب، ربَّما بمساعدة الطين أو الصلصال أو العسل، كما استخدم قدماءُ المصريين أيضًا عمليةً تسمَّى بالصباغة المزدوجة؛ وفيها تصبغ الأليافُ والخيوط أو الثياب أولًا بلونٍ معين، ثمَّ تصبغ ثانية بلون آخر؛ للحصول على لون ثالث، فاللون الأرجواني، مثلًا، يتكون من اللونين الأحمر والأزرق، بينما يتكون اللونُ الأخضر باستخدام اللونين الأصفر والأزرق. وقدْ قام المصريون بصباغةِ خيوط الغزل أو الأقمشة المنسوجة، ومن الممكن أن تُلاحظ أحيانًا مساحاتٍ بيضاء، في القماش المنْسوج أسفل الأماكن التي مرَّ فيها الخيطُ الرأسي فوق خيط أفقي، وكان التبييضُ أيضًا وسيلةً فنيَّة للزخرفة؛ لأنَّ ارتداء ثوب أبيض كان لدى المصريين القدماء من دلالاتِ الوضع الاجتماعي، وربما أيضًا كدليلٍ على النظافة.

ويمكن الوقوفُ على العمليات والطرق المستخدمة في صناعة المنسوجات بمصرَ الفرعونية؛ من واقع عيِّنات من قطع القماش التي عُثر عليها، وكذلك مِن خلال تصوير المراحلِ المختلفة لإنتاج المنسوجات (مِن بذر الكتان إلى نسْج الألياف) على نقوش المقابر، فبمجرد إزالة الأليافِ من النبات أو الحيوان، فإنها كانت تُغزَل ثمَّ تُنسج في قماش، وللحصولِ على خيطٍ طويلٍ متماسكٍ، فإنَّ ألياف الكتان كانت تُغزل وتُجدَل معًا؛ وهو ما أنتج خيطًا متماسكًا ومرنًا إلى حدٍّ ما.

الواقع، إنَّ الأسلوبَ الفني للغزل في مصر القديمة كان ينطوي على عمليَّتين متميِّزتين، لكنْ مُترابطتين: ففي المرحلةِ الأولية، كانت الأليافُ تلوى مبدئيًّا ليًّا خفيفًا، ثمَّ تكون عمليةُ الغزل الفعلي للألياف في المرحلةِ الثانية للحصولِ على الخيوط، وتشتملُ عملية الغزل الفعلي نفسُها على ثلاثِ مراحل، هي: سحب الألياف، ثمَّ ليّها، ثمَّ لف الخيط. وعندَ بدء حركة المغزل، فإنَّ الغازل يسحب أو يشدُّ عددًا قليلًا من الألياف على دفعاتٍ مِن كتلة ألياف، ومعَ دوران المغزل تلوى الألياف، وعندما يصبح هناك عددٌ كافٍ من الخيط الملوي، يوقف المغزل ويلفُّ الخيطُ حولَ جذع المغزل. والمغزلُ اليدوي كان أكثرَ أشكال أدوات الغزلِ انتشارًا وشيوعًا في مصرَ القديمة؛ وقد كان يصنَع من عصا تسمى الجذْع أو المغزل، وثقلٍ يسمَّى الفلكة. وتعملُ الفلكة مثل الحذافة (العجلة الهابطة)، في المحافظةِ على انتظام زخَم المغزل؛ بالنسبة للسرعة والحركة المنتظمة. وبعدَ غزل ألياف الكتان، لتصير خيطًا أو غزلًا، فإنها تصبحُ جاهزةً لتنسج قماشًا. والنسجُ هو عملية شبكِ مجموعتين من الخيوط، أو أكثر، وفقَ نظام محدَّد مُسْبقٍ من أجل الحصول على جزء من نسيجٍ أو نسيج كامل. وتكون المهمةُ الأولى هي تحريرَ الخيوط من المغزل ومدَّها على

النول؛ وهو ما ينطوي على وضْع الخيوط الرأسية (السداة) في مؤضعها على النول وشدّها بإحكام، وعندها يبدأ النسج الفعلي. ويبدو أنَّ نطاقَ أنماط النسج في مصر القديمة كان محصورًا في تلك الأنواع التي تسمَّى «العتابي»، والسلال، والسجاد، والسداة. والنمط النَّسجي الأكثر شيوعًا وانتشارًا في مصر القديمة كان العتابي البسيط؛ بأعدادٍ متساوية من الخيوط الرأسية والأفقية، وهناك نسجٌ عتابي سداتي الوجْه، أيْ: بخيوط رأسية؛ وبه عددُ أكبر من الخيوط في اتجاه ما أكثر من اتجاهٍ آخر، أي إنَّ عددَ الخيوط الرأسية به يفوق عدد الخيوط الأفقية: في السنتيمتر المربع الواحد.

الجديرُ بالذكر، أنَّ المصري القديم قسَّم عمال النسيج إلى طوائف، شأنُهم في ذلك شأنُ عمّال أية حرفةٍ أخرى، وقد نالت النسَّاجات تكريمًا على ما كنَّ يقمْنَ به من أعمالِ النَّسج لصالح صاحب المقبرة في ورش النَّسيج التابعة له، وكان هذا التكريمُ إمّا بالذهب، أو الفاكهة، أو الملابس، أو الحليِّ المختلفة، وذلك بحسبِ الدرجة الوظيفية بطبيعة الحال، وهذا يدلُّ على حُسن المكانة الاجتماعية لعاملات النسيج، إذ كنَّ يتساوينَ في التكريم معَ الموظفين الآخرين، وبذلك لا يمكن القول بأنهنَّ كنَّ من الطبقاتِ الكادحة الفقيرة. فقد كان للمناسج مركزٌ مرموق، وكانت عاملاتُ النسيج تتمتَّعن بمكانة اجتماعية جديرة بالاحْترام، ونلاحظ مما تقلَّده مديرو المناسج من أوسمة وألقاب أهمية هذه الطبقة، وفي الدولة الحديثة نعلمُ من نصوص «تحتمس الثالث» أن طبقةَ النَّساجين كانت من الطبقةِ المختارة للعمل بالمعابد الكبرى كالكرنك والأقصر.

الحقيقة أنَّ صناعةَ النسيج في مصر القديمة كانت تمارَس في كلٍّ من المنازل، والمصانع، والقصور، والمعابد، وفي البداية كان يمارسها بعضُ أو كلُّ أفراد الأسرة بما يحقِّق الاكتفاء الذاتي لهم من الملابس. أما ما كانَ يزيد عنْ حاجاتهم فقد كان يتمُّ تبادلُه بمنتجات أخرى من مُستلزمات الحياة اليومية، لقد كانت المعابدُ تحتاج إلى كميات كبيرة من الأقمشة كأجورٍ للكهنة، وكأقمشةٍ تُستخدَم في طقوس الخدمة اليومية، كأرديةِ المعبودات، والأعْلام التي تعلو سارياتِ المعبد، مما دعا إلى وجودِ ورشٍ خاصَّة بالمعابد لصناعة الأنسجة.

كما يتَّضح من النصوص والنقوش معًا أنَّ النساء كنَّ يُشكلن الغالبيةَ بين المشتغلين في إنتاج المنسوجات؛ وإن لم يكنَّ في موقع المسئولية؛ حيث اقتصرتْ معظمُ الألقاب المتعلقة بإنتاج الأقمشة على الرِّجال. وقد ظهرت- أيضًا- فروقٌ تبين أيَّ جنس استخدم أيَّ نوع من الأنوال؛ حيث صورت النساء دائمًا وهنَّ يستخدمن النول الأفقي، بينما كان معظمُ الذين صوّروا مُستخدمين النول الرأسي من الرجال. ولعلَّ النولَ الرأسي الجديد قد ارتبطَ بنوعٍ من

الاعتبار والحيثية، أو أنَّه كان أثقلَ وزنًا وتطلّب قوةً أكبرَ في تشغيله. وتُظهر دراساتُ العمارة المنزلية تفاصيلَ إنتاج المنسوجات داخل الوحداتِ السكنية؛ كبيرة وصغيرة، حيث إنَّ الضياعَ والقصور الكبيرة كانت تضمُّ ورشًا عديدة، مِن بينها استوديوهاتُ غزلٍ ونسجٍ لإمداد الأسرة بما يلزمها من المنسوجات.

المنسوجاتُ المصرية في عصرِ البطالمة والرومان

بدأتِ الدولةُ في العصر البطلمي الإشرافَ على صناعة المنسوجات والرقابة على زراعةِ الكتان، وانتشرت المنسوجاتُ المزْدانة بالرُّسوم متعدِّدة الألوان، وأصبحتِ الأقمشةُ المنقوشة تعرف بقماش «القباطي» الذي تميَّز بزخارفِه التفصيلية المعقدة. ويتبيَّن من الوثائق أنَّ الحكومةَ كانت تحدِّد مساحةَ الأرض التي يجب زرعُها كتانًا، وتجبر المزارعينَ أن يبيعوا لها بسعرٍ ومقدار معيَّن من محصول الكتان.

لقد بذلتِ الحكومة قصارَى جهْدها لنشرِ صناعة النسيج في كلِّ مديرياتها، وكان على كلِّ مديرية أن تقدِّم للحكومة كميةً معينة من الأقمشة والملابس التي أنتجتْها، والتي كانت تمثل نسبةً معينة من إنتاج الأنوال العاملة. وفي حالةِ العجز عن سدادِ النسبة المستحقة، كانت الحكومةُ تفرض ضريبةً على النَّساجين، لعلها كانت ضريبة «الترخيص بمزاولة النسيج». ويتَّضح من ذلك أنَّ الحكومة كانت تشرف على صناعةِ النسيج وتُسهم فيها ولكنْ لا تحتكرها، فهي لا تشتري كلَّ محصولِ الكتان، ولا تفرضُ على النّاسجين أن يقدِّموا لها كلَّ منتجاتهم. ويُذكر أنَّ الصوف كان يلي الكتانَ من حيث الأهمية في العصر البطلمي، وقد استمرَّ الحالُ على ذلك إلى العصر القبطي، فقد كان جمهور العامة يستخدِم الملابسَ المصنَّعة من الكتان والصوف ثمَّ الحرير على نطاق ضيق.

وقد بدأ في عهد الرومان نسجُ المنسوجات الحريرية، ولكنها كانتْ تخضع لقيودٍ شديدة من الأباطرة الرومان، فقد أصدرَ أباطرة الرُّومان عدةَ مراسيم، منها مراسيم أعوام (369، 406، 424م)، والتي نصُّوا فيها على الحدِّ من صناعة الحرير إلّا فيما يخص القصرَ الإمبراطوري. كما صدر قانون (سنة 438 م)، والذي حرَّم نسج الحرير في مصانع الإسكندرية. فقد وردَ في قوانين «جستنيان» أن الحرير القرمزيَّ خاصٌّ بالأباطرة، ولا يصنَّع إلّا في مصانع الإمبراطورية، ويظهر أنَّ السببَ في تقييد صناعة الحرير والحدِّ منها هو قلةُ وجود مادةِ الحرير الخام وغلاءُ سِعْرها، كما يمكن أن يكون ذلك أيضًا نتيجةً لسوء العلاقات السياسية بين «بيزنطة و«الفرس»، بالإضافة إلى كراهيةِ رجال الدين المسيحي له، إذِ اعتبروا لبسَ الحرير مُنافيًا للرجولة. يذكر أنَّ

الأقمشة في العصر الروماني كانت تزخرف بأشكالٍ آدمية وحيوانية، وكذلك التَّصميمات النباتية والهندسية.

المنسوجاتُ القبطية

هناك صعوبةٌ في تحديد هويَّة الحركة الفنية في مصر خلال الحقبة المسيحية، وربما كانت الصعوبةُ هنا تندرج تحتَ مفهوم الاختلاط الحادثِ في المجتمع المصري بتأثيرِ الوجود اليوناني والروماني، ونتج عن ذلك ردودُ أفعال فنيةٍ وثقافية متباينة ومركَّبة عبَّرت عن المفهوم الشعبي في المجتمع المصري في تلك الحقبة، حيث جاءَ الفنُّ مكملاً للمتغيرات التاريخية، ومواكبًا للرؤية الدينيةِ الجديدة، ومعبرًا عن ثقافة شعب له من الجذورِ الحضارية الكثير، فقد مَثَّل الفنُّ القبطي كيانَ ومعاناة وهموم المصريين في رؤيةٍ جديدة نابعة من أفكارهم وتراثهم، وتمثل هذا الفنُّ بوضوحٍ في زخارف منسوجاتهم.

فقد شهدتْ هذه المرحلة زيادةَ استخدام الرموز المسيحية؛ حيث أصبحَ التَّصوير لأشكال الإنسان والحيوان أكثرَ تجريدًا، واستخدمت الأقمشة في الكنائس والأبنية العامة كستائر، وكذلك كأغطية للأسرة، ومفروشات ومناشف، وأغطية مناضد، وأكياس وحقائب، وزاد استخدام وشيوع الصوف؛ إذ كان سهلَ الصبغ بالأصباغ النباتية.

في نهاية القرنِ التاسع عشر، بدأتِ الحفائر تكشفُ عن الآثار القبطية، وللأسف لم يحظَ النسيجُ القبطي باهتمامٍ كبير من جانب علماء الآثار بقدْر اهتمامهم بالمنقولات الأثرية الأخرى، ويرجع ذلك إلى أنَّ تلك المنسوجاتِ في الغالب سلبتْ أثناءَ الحفائر الأثرية، وقد أدى هذا السلبُ إلى الاتِّجار بتلك القطع بعدَ تقسيمها إلى قطع صغيرة تفقد في النِّهاية أيَّ أثرٍ ينمُّ عن نشأتها، وتضع الباحثين أمامَ صعوبات عديدة خاصَّة بتحديد مراكزِ صناعتها وتأريخ مناسب للقطع.

<u>وقد قسَّم علماءُ القبطيات مراحلَ الفنِّ القبطي إلى:</u>

- المرحلة الأولى: يُطلق عليها نسيجُ العصر الإغريقي الروماني، ويمتدُّ من القرن الأول إلى الثالث الميلادي، وتمتازُ منسوجاتُ هذه الفترة من الناحية الزخرفية بكثرةِ استعمال الرسوم الآدمية والحيوانية، بجانب العناصر النباتية والهندسية. وتمثل هذه الرسوم الطبيعية أصدقَ تمثيل فهي مليئةٌ بالحياة والحركة، كما تمتازُ بحُسن التأليف وبالتوزيع المنتظم والألوان الطبيعية إلى حدٍّ كبير.

- المرحلة الثانية: تطورَ الفنُّ القبطي وتأثرُه بالزخارف الوثنية، وتعرف بعصرِ الانتقال- من القرن الرابع إلى نهاية القرن الخامس الميلادي-، ومنسوجاتُ

هذه الفترة هي همزةُ الوصل بين نسيج العصر اليوناني-الروماني، ونسيجُ المرحلة الثالثة وهو «القبطي»، فهي مازالت تستعمل رسومَ وموضوعات النسيج الإغريقي- الروماني، وإن كانت تعوزها الحياةُ والحركة وصدقُ تمثيل الطبيعة، غير أنَّها تمتاز بكثرة استعمال الرموز المسيحية.

- المرحلة الثالثة: مرحلةُ ازدهار الفنِّ القبطي بزخارفه المسيحية، وتعرف بنسيجِ العصر القبطي- من القرن السادس إلى التاسع الميلادي-، فقدِ اتَّسم النسيجُ بالرسوم الرمزية للأشخاص والحيوانات، والتي أصبحتْ فيما بعدُ من أهمِّ مميزات هذا الفن.

- المرحلة الرابعة: مرحلةُ تأثر الفن القبطي بالفنون الإسلامية- من نهاية القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر الميلادي-.

النَّسيجُ الإسلامي

منذُ الفتح الإسلامي لمصرَ عملَ المسلمون على تشجيع وتطوير صناعةِ المنسوجات، حتى بلغت أوْج الكمال والإتقان، وكان للتقاليد الإسلامية مثل كسوةِ الكعبة، ونظام منح الخِلَع في المناسبات المختلفة؛ أكبرُ الأثر في ازدهارِ صناعة المنسوجات. وقد تجلَّت عنايةُ المسلمين بصناعةِ المنسوجات في اهتمامهم بإنشاء دور الطراز (مصانع النسيج) الخاصَّة منها والعامة، حيث تخصَّصت دورُ الطراز الخاصة في إنتاج منْسوجات الخليفة وحاشيته، بينما اهتمَّت مصانع الطراز العامة بإنتاج منْسوجات عامَّة الشعب جنبًا إلى جنب مع منسوجات الخليفة في بعض الأحيان.

وتعتبَر كلمةُ «طراز» ذات مدلولٍ واسع، حيث عبرت عن التَّطريز والكتابة على النسيج وأوراق البردي، ثمَّ اتَّسع مدلولها ليشملَ ما كان مكتوبًا على العمائرِ والتحف المختلفة، إلى جانب استخدام لفظ «طراز» ليعبِّر عن مصانعِ النسيج. وقامت دورُ الطراز على نسق مصانع النَّسيج في ممالكِ الإمبراطوريتين الفارسية والبيزنطية مع تطوير نظام العمل فيها، وقد استمرَّ العملُ بنظام دار الطراز خلال العصر الإسلامي حتَّى نهاية العصر الفاطمي ثمَّ ضعفَ في العصور اللاحقة.

وقدْ أولى الخلفاءُ هذه المصانع (دور الطراز) أهميةً خاصَّة فعينوا مُشرفين عليها، ويلقَّب المشرفُ على الطراز بلقب «صاحب الطراز»، وكان لكلِّ مشرفٍ مساعدٌ ومحاسب يُشرف على الأمور المالية، ورئيسٌ للعمال لتنظيم العمل وإدارته. وكان بكلِّ دارِ نسجٍ «أسطى» يشرف على قاعةِ الحياكة بما فيها من الأدوات، ويُشرف على تعليم الصبيان أسرارَ الصنعة على يدِ الصنّاع

الذين كان لهم تنظيمٌ خاصٌّ بهم يوفر لهم الرعاية الاجتماعيةَ التي تحفظَ لهم حقوقهم وتنظِّم أعمالهم، والتي كان يطلَق عليهم تنظيم «طائفة النساجين».

وكانت أبسطُ الطرق للحصول على المنسوج هو نسيجَ السادة وهو الأكثرُ انتشارًا، وينشأ نسيج السادة عنْ تقاطع خيوط السدى واللحمة، وذلك على النّول البسيط، سواء الرأسي أو الأفقي، ثمَّ ابتكرتْ أنواعٌ مختلفة من الطرق الصناعية الأخرى مثل: نسيج الزردخان، والدمشقي، والمبطن من اللحمة واللحمات الزائدة، والديباج، وهي طرقٌ مركَّبة يلزمها النولُ المركب الذي يتكوَّن من عدة درأت، ويتطلَّب مهارة فائقة وعددًا أكبر من الصناع.

ومن أهمِّ أسباب ازدهار وانتشارِ المنسوجات في الدولة الإسلامية هو حبُّ مظاهر الأبَّهة على خلفاء وأمراء المسلمين الذين حرصوا على ارتداءِ واقتناء الملابسِ الحريرية الفاخرة، وزاد الاهتمامُ بخامةِ الحرير التي أصبحتْ لها الصدارة بعدَ أن كانت في بادئ الأمر عكسَ ذلك، وخصوصًا في زمن الخلفاء الراشدين، وذلك لحياة الزُّهد والتقشُّف والبُعد عن مظاهر التَّرف والأبَّهة آنذاك.

وفي عهود خلافةِ وولاية المسلمين، اكتسبتِ الأقمشة المصرية اسْتحسانًا عالميًّا لجودتها وجمالها، وكان ذلك نتيجةً لمشاركة الدولة في الرَّقابة على الخامات، وبناء المصانع الخاصة والعامة، وضمان معايير الجودة. وأصبح الصوفُ في المرتبة الثانية أهميةً بعد الكتان، كمادة خام. واستخدَم النساجون أنوالًا رأسية، ونسجوا لُحمًا (خيوطًا عرضية أو أفقية) أكثرَ في الأقمشة كنوعٍ من الزخرفة، وكانت الأقمشة تزخرفُ بأشكالٍ مطبوعة أو تطرَّز بخيوط من حرير، وضمت النقوش الخطوطَ العربية الزخرفيةَ الفنية والأشكال النباتية والهندسية؛ وكذلك رموزًا تجريدية نباتيَّة وآدمية وحيوانية.

المنسوجاتُ في العصر الأموي

بدأتِ الكتابةُ تظهر على المنسوجات المصرية في العصر الأموي، حيث يعتبر الخليفةُ الأموي «مروان الثاني» هو أولَ مَن ظهرت في عهده كتاباتٌ عربية على النسيج، ويدلُّ على ذلك قطعتانِ من النسيج أحدهما في مُتحف فيكتوريا وألبرت في لندن، والأخرى بمُتحف المنسوجات في واشنطن عليهما اسمُ «مروان». وغالبيةُ ما وصلنا من المنسوجات في ذلكَ العصر كان يصنَع في مدن وقرى صعيدِ مصر، وخاصَّةً في القيس والفيوم وأخميم، وقد تميزتْ هذه المنسوجاتُ بأنها مصنوعة من الصوف أو الكتان أو منْهما معًا، واستخدمتْ في تنفيذ الزخارف طريقة اللحمات غيرِ الممتدَّة (القباطي)؛ حيث تستخدمُ اللحمات الملونة للعناصر الزخرفية وتنتهي عندَ حدود الزخرفة، وبذلك تظهرِ الشقوقُ عند حدود الزَّخارف، ولكنَّ النساج حاولَ أن يتلافى ذلك بنسجِ كلِّ

لحمتين على سداة واحدة، أو حياكة الشقوق بخيوطٍ بعدَ عملية النسج، وأحيانًا كانت تترك الشقوقُ دون توصيل أو حياكة.

وقد غلبتْ على ذلك العصر العناصرُ الزخرفية القبطية التي استخدمتْ على النَّسيج القبطي مثل الحيوانات والطيور بأسلوب بدائي ومحور عن الطبيعة، والرسوم النصفية الآدمية، ورسوم الفرسان ذات الطابع القبطي، بالإضافةِ إلى الرسوم النباتية من أنصاف مراوح نخيلية، وفروع وثمار مثلَ: عناقيد العنب وقرون الرخاء وشجرة الحياة وسلال الفاكهة، والرسوم الهندسية مثل: الجامات والمعينات الصغيرة، والأشرطة الأفقية والدوائر المتماسة والمتقاطعة، والخطوط المنكسرة والمنحنية والضفائر، فكلُّ هذه العناصر ذاتُ أصول ساسانية وبيزنطية.

المنسوجاتُ في العصر العباسي

معظمُ ما وصلَنا من المنسوجات المصرية في العصر العباسي عبارة عنْ قطعِ مختلفة المقاسات من نسيج الكتان تشتملُ على أشرطة طراز (شريط الكتابة). ويعتبرُ شريطُ الطراز وثيقةً تاريخية هامَّة تمكننا من معرفةِ الأحداث من خلالِ ما هو مكتوب، حيث كان شريطُ الطراز يبدأ بالبَسْملة أو الدعاء أو بِهما معًا، ثمَّ ذكر اسم الخليفة ووليّ عهده أو وزيره، ثمَّ تاريخ الصناعة، ثمَّ اسم مركز الصناعة، وأحيانًا اسم ناظر الطراز، أو الذي قامَ بالصناعة، أو التطريز، وأغلبُ ما وصلنا من منْسوجات الطراز في ذلك العصر كتاباتُه مطرَّزة بالحرير الأحمر أو الأزرق، أو الأصفر أو البني على أرضية من الكتان. وبعض قطع الطراز تَضمُّ إلى جانب شريطِ الكتابة شريطًا زخرفيًّا أعلى أو أسفل الكتابة، يضمُّ رسومًا حيوانية أو زخارفَ نباتية محورة متأثِّرة بأسلوب سامراء العراقية، ومحصورة داخلَ جامات بيضاوية أو دائرية أو معينات.

وقد تركَّزت صناعةُ المنسوجات الرقيقة المصنوعة من الكتان والحرير في مصانعِ الدلتا في مدن: تنيس، وتونة، ودبيق، ودمياط، وشطا، وبورة، والإسكندرية. ولم تصلْنا منسوجاتٌ قطنية صُنعت في مصر في ذلكَ العصر حيث تركَّزت منسوجات القطن في كل من العراق واليمن وإيران.

المنسوجاتُ في العصر الطولوني

في العصر الطولوني كانتِ التقاليدُ الزخرفية القديمة والقبطية لا تسودُ صناعة النسيج، ولم تصلْنا منسوجات تحمل اسمَ أحمد بن طولون، ولكنْ وصلتنا قطعٌ من المنسوجات من إقليم البهنسا، وكذلك من الفيوم تحملُ (مما عمل في طراز الخاصة) أو (في طراز العامة) مما يجعلنا نعتقدُ أنَّ أحمد بن طولون قد أنشأ دورًا لطراز الخاصة والعامة بهاتين المدينتين تشبُّهًا بالخلفاء

العباسيين الذين أقاموا مصانع النسيج الخاصة بهم في مدن الدلتا (أنيس- دبيق- دمياط- تونة- الإسكندرية).

المنسوجاتُ في العصر الفاطمي

كانت صناعةُ النسيج هي أولَ ما اعتنى به الفاطميون، لأنَّ المنسوجات هي أبرزُ النواحي التي أعانتهم على تحقيق سياستهم وأظهرتْهم بالمظهر الذي كانوا يريدونَه من الثراء والغنى في أعين الشَّعب، ولذلك اهتمّوا بدور الطراز، وخاصَّةً في مدن الدلتا مثل: تنيس ودبيق ودمياط وشطا وتونة، ونظَّموا العمل فيها حيث عينوا على كلِّ دارٍ للطراز ناظرًا مسئولًا عن الهيكل الإداري لها، وكان لناظر الطراز مزايا عظيمةٌ له من الحقوق والمزايا ما ليس لغيره من كبار الموظفين، وكان استقبالُه في القاهرة إذا وصلَ إليها استقبالًا رسميًّا حيث تُعطى له دابةٌ من دوابِّ الخليفة، ويعدُّ له منزلٌ مجهَّز بأفخر الفرش، ويَنال من الحفاوةِ والضيافة ما يناله الضيوفُ القادمون من خارج الدولة، وكل هذا يدلُّ على مدى اهتمام الفاطميين بصناعة النسيج مما أدى إلى وصولها إلى أعلى درجات الجودة والإتقان.

كما أنشأ الفاطميون خزانةً للكسوات تنقلُ إليها مما أنتجته دورُ الطراز، فهناك «الخزانة الباطنة» لملابس الخليفة، و«الخزانة الظاهرة» التي يتولى إدارتَها موظفٌ كبير، وبها صاحبُ المقص رئيس الخياطة، حيث يتمُّ تفصيلُ الثياب والخِلَع الخاصة بالوزراء والضيوف، ومنها توزَّع الملابس المختلفة لطوائف الموظفين.

وقد أسهب المؤرخونَ في وصف أنواع المنسوجات في العصر الفاطمي نذكرُ منها نسيج العتابي والسقلاطون والديباج والشرب والدبيقي والعمائم المزينة بالجواهر والقصب الملون، حتى إنَّ بعضَ العمائم وصلَ ثمنُها إلى أربعة آلاف دينار مغربي في ذلك العصر، ولا ننسَى ذكر نسيج البوقلمون وهو ثوبٌ ذهبي يتلوَّن باختلاف ألوان النهار. وقد رسمَ الرحالةُ ناصر خسرو صورةً صادقة لصناعة النسيج في العصْر الفاطمي يظهرُ من خلالها مدى التقدم في هذه الصناعة. وقد وصلَ إلينا من المنسوجات الفاطمية ما يعزِّز أقوالَ المؤرخين والرحالة، إلا إنَّ معظمَ ما وصلنا منها عبارة عنْ قطع غير كاملة قام بقصِّها القائمون على الحفائر، ومن خلالها تعرَّفنا على دور الطراز المكتوبة في أشرطة الطراز، وكذلك الأساليب الزخرفية وطرق الصناعة.

المنسوجاتُ في العصرين الأيوبي والمملوكي

اختفى شريطُ الطراز باعتباره شارة من شارات الخلافة بعد سقوطِ الدولة الفاطمية، وبذلك أصبحَ للنساج الحرية في تنفيذ الزَّخارف دون التقييد

بالأشرطة المستعرضة، فقاموا بتوزيع الزخارف على سطح المنسوج. وجاءتْ مع الأيوبيين الأكراد والمماليك متعددي الجنسيات من: شرق آسيا ووسطها من روسيا وأوربا، جاءت معهم طرزٌ فنية متعدِّدة، وصارت الزخرفةُ قريبة من الطبيعة مع البعد عن التَّجريد الذي كان سائدًا من قبل، كما ظهرت طرقٌ صناعية جديدة مثل: الديباج والدمقس والمبطن من اللحمة. هذا بالإضافة إلى طباعة المنسوجات ذاتِ التأثيرات الهندية والتي تمَّت صناعتها في مصر أو صُنعت خصيصًا للمماليك في الهند، كما ازدهرتْ صناعة الحرير الذي يلائم الطرقَ الصناعية الجديدة، ووردت من اليمن والهند المنسوجاتُ القطنية التي استخدمتْ للتطريز عليها بالحرير والخيوط المعدنية أو الطباعة أو الصباغة، وانتشرتِ الألوانُ المركبة ذات الدرآت المتعددة لتنفيذِ الزخارف بطريقة الدقمس والديباج.

المنسوجاتُ في العصر العثماني

أمّا المنسوجات التي وصلتنا من العصر العثماني، فيكاد معظمُها أنْ يكون كاملًا بخلاف ما وصلنا من العصور الإسلامية السابقة، ويُمكننا أن نقسمَ ما وصلنا من المنسوجات العثمانية إلى قسمين: القسم الأوَّل، ويشمل الأزياء المختلفةَ سواء أكانت للرجال أم للنساء، مقسمة حسبَ طبقات المجتمع، فأزياءُ الرجال مثلًا كانت تشملُ: زيَّ الوالي، زيَّ الجند، وأزياءَ المماليك، والعلماء، ورجال الدين، وزيَّ المتصوفة والدراويش. أمّا أزياءُ النساء فقد اشتملتْ على ملابس نساء الطبقة العليا والوسطى والدُّنيا.

القسمُ الثاني: عبارة عن ستائرَ ومفارش للسفرة والأسرة، ومناديل وبقج، وكسوة الكعبة. وقد وصلَنا منها الكثيرُ موزَّع في المتاحفِ العالمية، ومِن الأزياء وصلتنا العمائم والقفاطين، والجبب والسراويل، والقمصان والأقبية، والفرجية والشيلان. وقد أطلق على سراويلِ النساء اسم «شنتيان»، ومن ملابس النساء «اليلك» وهو رداء له كمّان طَويلان، ويصل طولُه إلى الأرض، و«السيله» وهي قميصٌ واسع يلامسُ الأرض، و«الحيرة» التي توضَع فوق الرأس، و«البراقع» وهو غطاءُ الوجه.

أمّا في العصر الحديث، وبخاصَّة في فترة حكم محمد علي (1805 - 1848)، اهتمَّت الدولةُ بزراعة القطن واقتناء الأصناف عالية الجودة، حيث اشتهرتْ مصرُ بإنتاج القطن طويل التيلة وأصبحت تحتلُّ الصدارةَ على مستوى العالم في إنتاج هذه النوعية من القطن. يتضح من خلالِ دراسة النسيج التركي العثماني الذي انتشرتْ صناعتُه في تركيا ومصرَ وبلاد الشام وشمال إفريقيا؛ يتضح أنه من المنسوجات المركبة من ديباج ودمقس ومنسوجات وبرية

(قطنية) متقدمة، ودقيقة الصناعة، ومتنوِّعة الزخارف المأخوذة من السجاد التركي في (القرون 16، 17، 18 م)،

وهي رسومٌ قريبة من الطبيعة تمثل زهورًا وأوراقًا مركبة، كما نسجَ الأتراك العثمانيون كسوةَ الكعبة الشريفة وستور الأضرحة التي تشتملُ على كتابات وآياتٍ قرآنية وأدعية للرسول وأسماء الخلفاء الراشدين.

وأخيرًا، كان لمَا أوْلته الحكوماتُ الإسلامية المختلفة من عنايةٍ بصناعة المنسوجات؛ أكبرُ الأثر في ازدهار تلك الصناعة في العصور الوسطى. كما ساعدت جهودُ المصانع الأهلية على اتساع نطاق فنِّ صناعة المنسوجات، والتي كان الحكام يستخدمونها لأغراضٍ سياسية، فكان الحكامُ يرتدونَ هذه المنسوجات، ويمنحونها كهدايا للأمراءِ والأصدقاء، وكانوا يخلعونَ على بعض أفراد رعيتهم من تلك الملابس وتسمَّى «الخُلعة».

الملابسُ في المُعتقداتِ الشعبية

تقول الشاعرةُ والناقدة العراقية نازك الملائكة: «قد يبدو للوهلةِ الأولى أنَّ الزيَّ عرضٌ خارجي لا يرتبط بأعماق الإنسان، غير أنني لست مِن أنصار هذا المذهب، وإنما أدينُ بأنَّ كلَّ مظهرٍ من حياة الإنسان مرتبطٌ بصميم روحه، فالحياةُ مترابطة موحدة لا يمكن تجزئتها». لذا نجدُ أنَّ المعارف والمعتقدات تفرض سيادتها على الملابس وما تخفيه في طيّاتها من معانٍ ورموز تحمل وتنقلُ المكانة أو البركة إلى مَنْ يلبسها، وتتضمَّن بين معانيها حيويةَ الطبيعة في غزارة الغيث، وفيضان الأنهار، وخصب الأراضي الزراعية، فلا تقف الثيابُ عند حدِّ ستر الجسم أو الوقاية من البرد أو الحر، فغسيلُ الثياب أو تفصيلها أو لونها المميز وزخارفها وتطريزها كلٌّ هذا له معانٍ كثيرة عند المجتمع الشعبي.

اكتسابُ الصحة والسعادة

الملابسُ يدور حولها الكثيرُ من الرموز والمعتقدات، منها ما يرتبط باكتسابِ الصحة والسعادة، فمثلًا استخدام الحبوب والثمار العطرية في أكياس صغيرةٍ بأشكال مثلَّثة تخيط في الملابس للاعتقاد بأنها وقائيةٌ تكسب الجسمَ مناعة ضدَّ الأمراض، أو لإكساب الثوب رائحة عطرية. وإذا فحصْنا الملابسَ في بعض قرى محافظات الوجه البحري وبدأنا في تحليلِ الزخارف ومعانيها الرمزية والتكوين البنائي والهيكلي للملابس؛ نرى تطريزَ الجلاليب أحيانًا حولَ فتحة العنق وعلى الأكتاف وطرف الأكمام أو الصدر، وتسمَّى «الحليات» المطرزة «أحجبة»، ومن المرجَّح أنْ يكون شكلُ هذه الأحجبة له صلةٌ بشعار قديمٍ لطبقة مميزة أو ميسورة.

ويُعتقد أنَّ شكلَ المثلث مرتبطٌ بالخصوبة والإنجاب للشبه بين المثلثِ ومنطقة التَّناسل لدى السيدات؛ لذا استخدم المثلث بكثرة لدى الشَّعبيِّين في العالم العربي، وخاصَّةً في ملابس العروس. وفي باكستان وأجزاءَ من آسيا كانت توضَع جيوبٌ مثلثة صغيرة حول فتحة الرقبة مليئة بالبهارات قويَّة الرائحة لحماية العروس من المحيطين بها. ويُعتقد في شمال أفريقيا بوضْع المثلث بكثرةٍ في الأماكن المعرضة للخطر بجسم المرأة، وبخاصَّةً منطقة الصدر، لخوفهم على الثَّدي المدر للحليب أثناء الرضاعة.

ومِن المعتقد السائد- أيضًا- عملُ حجاب أو (تحويطة) لكلٍّ من العريس والعروس هو عبارة عن حبلٍ من شبكة الصياد، تربط في نهايته قطعةٌ من القماش بها بعضُ الحبوب (تقاوي البرسيم) أو قطع من خام الرصاص، وترِبَط في وسط كلٍّ منهما قبيل الزواج بأيام وأسفل ملابس الزفاف، وأثناء كَتْب الكتاب حتَّى نهاية مراسم الزواج للحماية وتبركًا بالمحصول والنَّبت والرزق الجديد. ويُقال إنَّ هذه (التحويطة) كانت تُمارس بشكلٍ آخر قديمًا، حيث كانت توضَع حوالي عشرة أظافر من العريس والعروس معَ بعض حبوب البرسيم، وكانت تربط وتلفُّ حولَ الوسط أيضًا، فيرتديه كلٌّ من العروس والعريس ليدوم الحبُّ بينهما فيما بعد. ومِن هذه المعتقدات ما يرتبطُ بالشفاء من الأمراض، فالعرفُ السائد في القرى الشعبية الريفية عندَ إصابة الطفل بمرض الحصبة تلبسُه أمُّه رداءً أحمرَ اللون، وتكنه وتُجلسه في مكان منعزل مظلم طمعًا في الشفاء.

الوقايةُ من العين والحسد

الاعتقادُ بقوة العين والحماية منها هو اعتقادٌ مُنتشر في جميع أنحاء العالم في آسيا وأمريكا والشرق الأوسط؛ لذا هناك اعتقاد بتنفيذ الزَّخارف الرمزية لحماية مُرتدي الملابس من العين الحاقدة الشريرة، وذلك بتنفيذ هذه الزخارف المطرَّزة بأكثر من خامة مثل: (الخيوط، الخرز، الودع، العملات، الرقائق، الترتر، الأزرار الصدفية) لتشتيت الانتباه وصرْف العين مِن خلال التأثيرات الحركية الناتجة عن هذه الخامات. وتفرضُ المعتقدات التي ترتبط بالملابس سيادتَها على النساء، فهناك مَنْ ترتدي الملابسَ الداخلية مقلوبة لتكون لها عاملَ حماية من أعمال السحر، وخاصَّةً إذا كان للزوج زوجةٌ أخرى وتخشى أذاها. ويدخُل في التركيب البنائي أماكنُ لتعليق الأحجبة الحافظة وخاصَّةً الأزياء القديمة منها، أو لأغراضٍ انتقامية كدَسِّ السموم في ثنايا الثوب.

تحملُ العُقد هي الأخرى معاني رمزية وربما سحرية، كعقد الثياب أو القميص بحزام، أو عقد أطراف الشال أو الطرحة عند الصدر، أو عقد ضفائر الشَّعر،

ونستشفَّ المعنى الرمزي أيضًا في طرف الثوب وعقده، وهذا التقليدُ القديم مُنتشر منذُ أزمنة عابرة في حضارات كثيرة، فالمصري القديم كان يعقدُ عقدةً سحرية في طرف ردائه، وفي العصر الروماني كانت أجزاءُ الثوب في التفافها وتداخلها عقدة سحرية أيضًا. وتنقلُنا عقدُ الثياب إلى «رقع» الثياب التي تكثر في الملابس الشَّعبية بوجه عام، ولا تقلُّ في دلالتها عن الأحجبة والعقد، كما تتخذ الثياب الرثة والقديمة دليلًا على التصوف أيضًا، ويتخذ هذا التقليد في العادات الشعبية وسيلةً لمنع الحسد. ونرى شكل المثلث كثيرًا بخامات وأساليب مختلفة، سواء في شكل قصَّة أو منفذ بأسلوب زخرفي باستخدام الجالونات الزخرفية، والذي يرتبط بعدَّة معانٍ رمزية أهمها الحماية، فيُعتقد أنَّ الزوايا الحادة للمثلث قادرة على عمى العين الشرسة، لذا يستخدمُ بشكل متكرِّر في الملابس على مستوى العالم.

ألوانُ الملابس وأدواتُ الحياكة

ومِن القيم والمعتقدات الخاصَّة بالرجال، ارتداءُ الملابس الداكنة وترْك الملابس ذاتِ الألوان الفاتحة للشباب؛ لأنَّ الألوان الداكنة توحي بالاحترام والوقار، كما أنَّ لبسَ غطاء الرأس دليلٌ على الاحترام. ومن المعتقدات التي ارتبطتْ بتفصيل الملابس وأدوات الحياكة تجنُّب التفصيل والحياكة يومَ الجمعة، وقديمًا كانت النساءُ تتجنَّب الحياكة والقصَّ أيام الثلاثاء أو الأربعاء، وهذا لأنَّ الثلاثاء للوارث، والأربعاء فيه ساعةُ نحس، وأنَّ أفضل الأيام للتفصيل والغسيل هي الخميس، وتذكرُ بعضُ الفتيات الريفيات أنَّ المرأة التي تغسل غسيلها أربعين أحدًا مُتتاليًا تسعد سعادةً لا يسعدها أحد. كما لا يجوز أخْذُ دبوسٍ أو إبرةٍ من أحدهم ليلًا ولا يُعطيها له باليدِ لئلّا يحدث «زعل» بينهم، بل يتركُها له على الأرض فيأخذُها، كذلك عدم فتح المقص وغلقه عدَّة مرّات لأنَّ هذه عملية تجلب الفقر.

إنَّ الأزياءَ ليس الغرض منها كساء الأبدان فحسب، ولكن لها جانبٌ آخرُ يرتبط بالخيال الشعبي، وهو جانبٌ روحاني يتصل بالإحساسات الخفية، فتاريخُ الشعب وأمانيه المستقبلية كانت تُسجل فيما مضى من الحضاراتِ القديمة على الثياب وكأنَّها سجلٌّ تاريخي يربط بينَ الماضي والحاضر، وإرثٌ يهديه لنا الأجدادُ بخيراته لنتلقَّح نحن أيضًا بأمانيه العظيمة التي زرعها في ثنايا الثياب وتشبعت بها.

الرُّموز الزُّخْرفيةُ على الملابسِ الشَّعبية

تمتاز معظمُ البلاد بالطابع الزخرفي، فمهما اختلفت الأجناسُ والأقطار هناك ظاهرةٌ تجمع بين مظاهر ذوقِ الشعوب كلها، فالوحدات المستخدمةُ في

التطريز والنقوش أو الحُليات والدلايات تتشابه في كلِّ البلاد إلى حدٍّ بعيد. إنَّ الذوق الشعبي شَغوفٌ بالزخارف الزاهية البرّاقة، وكأنَّ هناك لغةً موحدة يتحدَّث بها جميعُ البشر هي لغة الزَّخارف المشحونة التي تتداخلُ تارة في تزاحمٍ شديد، وتفترق تارة أخرى. ومِن بين ما تنقله إلينا الأزياءُ الشعبية معانٍ رمزيةٌ مختبئة وراء الزَّخارف والتطريز والنقوش والحُليات، فلكلِّ واحدة من هذه الوحدات والنقوش رسالةٌ فهي شارات يتعرَّف أهلُ كلِّ بلدة على أنفسهم بواسطتها.

أمّا الأزياءُ الشعبية فهي أزياءُ خاصَّة بالعامة من القرويين أو سكان الريف بصفة عامة، وأيضًا الطبقات الشعبية في المدن، وهي أزياء لا تنصاعُ لضوابط الفنِّ المثقف، وتتَّصف بمجاراة العرف والتقاليد والنُّظم الاجتماعية، وتُنسَب إلى الجماعة الشعبية، فهي التي تبتدعها بذوقِها الفكري الخاص. كما أنها تعبيرٌ فنيٌّ مباشر عن البيئة المحلية، وتمثيلٌ للثقافة المادية والروحية لهذه البيئة في إطارها من العادات والتقاليد والمعتقدات المتوارثة، كما تعرف الأزياءُ الشعبية أنها فنٌّ يبدعه العامَّة من الناس وتتوارثه الأجيالُ جيلًا بعد جيل، وتطوعه بما يلائم خصائصَها وظروفَ بيئتها، مما يؤكد أنَّ الأزياء الشعبية تعكس في كثيرٍ من سماتِها آثارًا من تاريخ البلد الذي تنشأ فيه.

تتضمَّن الملابسُ الشعبية أشكالًا تعبيرية تتفاعل معَ حاجة المجتمع، وتعبِّر عن خواصِّه النفسية، فهي إنتاجٌ متميز بشعبية وأصالة وخبرةٍ حرفية وأنماط جمالية إلى جانبِ دلالاتها الثقافية. وتعتبر الملابس الشعبيةُ في الريف المصري من أجمل الملابس الشعبية المتفردة في العالم، والجامعة لكلِّ مميِّزات الفن الشعبي، والتي تُخفي في زخارفها وتفاصيلها معاني مرتبطةً بشعائر قديمة، فالملابسُ الشعبية تحمل رموزًا وإشاراتٍ تشبه المخطوطات، وتنقل رسالة من جهة إلى أخرى بأسلوب مقنع، الرموزُ ومعانيها تساعدنا على فهْم فلسفة حياة القروي أو الريفي التي تنتمي إلى أيدولوجيتِه الخاصَّة بأسلوب ثقافته، والتي عبر عنها برموزٍ مجرَّدة مختزلة تعيشُ في ضمير الأفراد وتتجاوب معهم.

زخارفُ طبيعية

الطبيعة هي كلُّ ما يحيط بالإنسان من مؤثِّرات يفكر فيها ويتأمَّلها. وتأثَّر الفلاحون بالطبيعة، وحملوا منها معتقدات مازالتْ مترسِّخة داخلهم لا يغيِّرها الزمان، وعبَّروا عنها بأسلوب نابع من حسِّهم ووجدانهم، وتعتبر أهمَّ مصدرِ إلهامٍ لهم، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. ومن أمثلة ذلك: النخيل، وهو مِن أكثر الرموز النباتية انتشارًا، ويرسم بجذعٍ بسيط وبعض الوريقات، فهو اختصار لمعانٍ قديمةٍ ومعتقداتٍ شعبية تدلُّ على الخير والنمو والوفرة

والازدهار، والسخاء والكرم، كما يستخدَم بغرض جلب الرزق والخصوبة. وبتحليلِ الوحدات الزخرفية نجد أنَّ المرأة الريفية استخدمت رمزَ النخيل بأشكالٍ مختلفة، وفي أماكن مختلفة في المشغولات الملبسية. أما الجريد، فيُستخدم كمدلولٍ للنَّماء وجلب الخير المادي والمعنوي، ويستخدَم بأشكالٍ مختلفة، وفي أماكنَ متعددةٍ على الثياب، وأحيانًا في الوشْم.

زخارفُ حيوانية

تُعَدُّ هذه الزخارف استلهامًا مباشرًا من البيئة المحيطة بالحياة الرِّيفية، ومن الحكايات الشعبية، ولكلِّ حيوان مدلولٌ معين وغرض عقائديٌّ مختلف. ونذكرُ منهم: السمك، وهو رمز من العصر الحجري القديم، يُستخدم كتميمةٍ شعبية من شرق آسيا إلى أوروبا للحماية من العينِ وجلبِ الحظِّ السعيد، كما يستخدَم لجلب الرزق ولطلب الإخْصاب والتكاثر. أمّا العنكبوت، فيستخدمُ الشكل التجريدي لحشَرة العنكبوت على شكلِ خطوط مشعَّة تبعث من نقطة في المنتصف، وتعتقدُ الريفياتُ أنَّ هذه الخطوط تقوم ببعثرة القوة الشريرة والطاقة المشئومة التي تنبثقُ من العين الحاسدة.

الزخارفُ الهندسية

للخطوطِ دلالاتُها وأثرُها على شخصية الفرد، ونراها في التركيب البِنائي للثياب الريفية الشعبية، كما نراها في الزخارف التي تزين بها. فالخطوطُ الرأسية تدلُّ على الروح العالية والشعور بالعزة والكرامة وجلب الرزق لليد، أو في خطى الإنسان، وإدرار الصدر باللبن للمرأة اللبن بصدر المرأة المرضعة، في حين أنَّ الخطوط الأفقية تعبر عن الراحة والهدوء، وهي مأخوذةٌ من استواءِ وتقسيم الزرع في الأراضي الزراعية. أمّا الخطوط المشعَّة فهي تستخدمُ في التركيب البنائي للزي الشعبي كأنْ يكون الإشعاعُ من السفرة. وتعطي الإحساس بالقوة والشدة والنشاط وتشعرُ بالأهمية. وتستخدم الخطوطُ المنكسرة ضدَّ العين الحاسدة، وتستخدم بأوضاعٍ مختلفة ومُتداخلة في زخرفة أشكال الجلباب بالكرانيش التي تأخذ أشكالًا أفقية في نهاية الجلباب للتأكيد على المعتقدِ الذي يكمنُ في نفوس مستخدميها.

أمّا المربَّع، فهو من الأشكال التي توحي بالحركة والحيوية تبعًا لأضلاعه، ونراه في فتحاتِ العنق، وقصّات الصدر (السفرة) كما يستخدَم بكثرة في شكلِ أحجام متنوِّعة وأوضاع مختلفة، وقد يقسم إلى أربعةِ أقسام يتَّخذ من كلِّ جزءٍ لونًا مخالفًا، وقد يقسم إلى مثلثات للحُصول على أكثرَ من غرض، أو لجلبِ رزقٍ ومنْع أذى في آن واحد. وهو يستخدمُ لمنع الحسد. ويستخدم المعيَّن بكثرة في الزخرفة، ويتخذ تكويناتٍ عديدةً بشكل مُنفرد مع التنوع في

أحجامه أو متداخل مع بعضِ الرموز الأخرى، ويستخدم شكل المعيَّن بهدف تشتيت العين الحاسدة.

المثلث، اتّخذ من الطبيعة كرمزٍ للجبال، حيث قمم الجبال التي تماثلُ رؤوسَ المثلثات، وهو أيضًا من الأشكال التي توحي بالحيوية والحركة تبعًا لوضْع القاعدة والقمة. وقد استخدم المثلث بداية في عصر ما قبلَ الأسْرات، واستخدمَ بكثرة في الأواني الفخارية، كما أن له مدلولاتِه المختلفةَ في الحقب التاريخية المتغيرة، ويعتبر المثلث أكثرَ العناصر انتشارًا في الحليِّ الشعبية والزخارف الجدرية والمنتجات الأخرى بخاماتِها المختلفة. كما ارتبط استخدام المثلث بعدَّة معانٍ رمزية مختلفة حولَ العالم، ولكنَّ المعنى الأساسي والاعتقاد الرئيس من ورائه هو الحماية، حيث يعتقد أنَّ الزوايا الحادة للمثلث قادرة على عمى العين الشريرة؛ لذا يستخدم بشكلٍ متكرِّر في الملابس كحجابٍ لمنع الحسد والسحر أو الوقايةِ من شرٍّ مُعين أو لجلب غرض، ويعتقد أيضًا أنه مرتبطٌ بالخصوبة والإنجاب للشَّبه بين المثلث ومنطقة التناسل لدى السَّيدات؛ لذا استعان الشعبيّون بوجهٍ عام والريفيون بوجه خاصٍّ باستخدام شكلِ المثلث بكثرة، وخاصَّةً في ملابس العروس والمولود.

ويعمدُ وضع شكل المثلث في الثياب بحيث تحمي أجزاء معينة من جسمِ المرأة اعتقادًا منهم أنَّه لديه القدرة على صد الأذى سواء في شكلِ سُفرة على الصدر أو فتحة عنق حول الرقبة أو عن طريق بعض القصات أو الشرائط الزخرفية أو الزخارف بوجه عام. ويحفظ المثلث مكانَه إلى الآن في ثيابِ النِّساء كعنصرٍ أساسي. ومن المعتقدات التي تأثر بها الشعبيّون في مصرَ والعالم العربي والأوروبي، استخدامُ الحبوب الوقائية والثمارِ العطرية في أكياس صغيرة بأشكال مثلَّثة تُخاط في الثياب للاعْتقاد بأنها تكسبُ الجسمَ مناعة ضدَّ الأمراض أو لإكساب الثوب رائحةً عطرية، أو لأغراضٍ انْتقامية كدسِّ السموم في ثنايا الثياب ومِن ثَمَّ الجسد. ويغلب أنَّ هذه الوقائعَ الفردية الانتقامية علقت بأذهانِ الناس وأصبحوا لا يستخدمونَ هذه الأكياس المثلثة بكثرة. ولكن ظلتْ موضعَها في الملبس تنفَّذ بلونٍ مخالف لتحمل شكلًا زخرفيًّا ترمز للأحجبةِ التي كانت توضَع بها. وفي باكستان وأجزاء من آسيا كانت توضَع جيوبٌ مثلَّثة صغيرة حولَ فتحة الرقبة مليئة بالبهارات قوية الرائحة لحمايةِ العروس من المحيطين بها.

أمّا الدائرة، فهي رمزٌ عنِ المصري القديم يعتبر محصلة الدوافع المسبِّبة للظواهر الطبيعية، وهي رمزٌ يستمدُّ قوتَه من حركة القوة الكونية للشَّمس والقمر، ويستخدم هذا الرمزُ في مختلف أنحاء العالم للحماية من العين.

أساليبُ الزخرفة

تتنوَّع أساليبُ وطرق تنفيذِ الزخارف الشعبية من زيٍّ لآخر، ومن منطقة إلى أخرى، منها المنسوجُ على الخامة وسطَ ضفائر وتلاحم التركيب النسيجي، والتي تنتجُ منِ اختلاف ألوانِ الخيوط المستخدمة أو اختلافِ التركيب النسجي، أوِ اختلاف الاثنين معًا في شكلٍ لامع أو مطفي. وينقلنا هذا إلى الأسلوبِ الثاني وهو زخرفةٌ تُضاف لسطح الخامة بعدَ نسجها باستخدام القماش، سواء كان من نفس نوع القماش المستخدَم في الأرضية أو مختلفًا عنه، لعملِ أشكال زخرفية وحلْيات مُزركشة ذات ألوان متعدِّدة. والذي يذكِّرنا برقع الثياب التي تكثر في الأزياءِ الشعبية منذُ القرون الماضية، والتي اتَّخذها الفقراء والأولياء شعارًا لهم دلالةً على التصوف ووسيلةً إلى الزهد، وتستخدم أيضًا في العادات الشعبية كوسيلةٍ لمنع الحسد.

وهناك أسلوبٌ آخرُ وهو الزخرفة باستخدام إبرةِ الخياطة التي يختلفُ طولُها وحجمها وسُمكها تبعًا لنوع القماش والخيوط والغُرَز المستخدَمة، ويُعرف باسم التطريز، والذي يُعَدّ من أهمِّ أساليب الزَّخرفة لدى النساء في كلِّ أنحاء العالم. وتعدَّدت أنواعُ غرز التطريز التي استخدمتْها النساء في زخرفة الثياب الشعبية؛ فنجدُ منها: غرزة الفرع، غرزة السلسلة، غرزة البطانية، العجمية، السراجة، النباتة، الصليب، الحشو وغيرها، ويمكن التطريز أيضًا باستخدام خامات أخرى كالخرز أو الردع أو الأزرار أو بإضافة شرائط الجالون.

وتسمَّى الحلْيات المطرَّزة «أحجبة»، فالشعار أو الرسم على الثيابِ بمعناه الرَّمزي يفسّر في الأسلوب الشعبي بأنه حجاب، فالثيابُ الشعبية تُخفي غالبًا في قدمِها وخشونتها وفي رقعها وأحجبتها وفي زخارفها وتفاصيلها معاني مرتبطةً بشعائر قديمة، وهذا ما يميز طابعَها الفني.

وأخيرًا، فإنَّ الأثرَ النفسي لاستخدام الزخارف وهو اتحادٌ للتّأثيرات النفسية للخطوط والأشكال والرموز والألوان والفراغات التي تُحدثها هذه العناصر عندَ اتِّحادها مع بعضها في الزخارف، ويمكن ملاحظةُ أنَّ الوحدات المتقاربة تعطي ازدحامًا وإحساسًا بالضغط النَّفسي، أما الوحدات المتباعدة تعطي انطباعًا أكثر ارتباطًا.

الوحداتُ الزخرفية المسطَّحة توحي بالبساطة والراحة، أما ذات العُمق فتبدو أكثرَ تعقيدًا. الوحدات الزخرفية الكبيرة ذات الفراغات تُعطي قوة، والوحداتُ الدقيقة تعطي أناقةً وجمالًا. الوحداتُ الزخرفية تُوحي بشخصيةِ المرتدي، فالزهورُ والنباتات توحي بشخصية أنثوية رقيقة، أمّا الزخارفُ الهندسية والحيوانية توحي بشخصيةِ قوية. لذا تستخدِم المرأةُ الريفية الزخارفَ الحيوانية والهندسية في تزيين الملابس حيث تُعطي طاقة إيجابية خفيَّة توحي بالثقة والسعادة والفخر.

الطربوشُ في الموروث الشعبي

تُعَدّ الأزياءُ مظهرًا من مظاهر الحضارة والثقافة لمعظم دول العالم، كما إنَّها إحدى العلاماتِ المؤثرة والتي تُعطي انطباعًا حقيقيًّا عن شخصيةِ الفرد بشكل خاصٍّ والمجتمع بشكل عام. ومع مرور الوقت تغيَّرت وتنوَّعت الأزياءُ بخطوطها وألوانها وأبعادها لتواكب التطورَ الثقافي والاقتصادي للمجتمع. ففي القرنين التاسع عشر والعشرين الميلادي نجد أنَّ الملابس وأدوات الزينة التي كان يرتديها المصريون ما هي إلّا عاداتٌ متوارثة مِن أجدادهم وأُدخِل عليها بعضُ التطورات التي كانت تناسب كلَّ عصر.

«الطربوش» هو قبعةٌ للرجال تُصنَع عادةً من الخيش، وقمتها مسطَّحة وليس بها زوائدُ للحماية من الشمس، وتثبَّت بإحكامٍ على الرأس، وقد اعتادَ المسلمون ارتدائها وحدَها أو تحت عمامة، وغالبًا يزوَّد الطربوش بشرَّابة من الحرير تثبَّت في أعلاه، واللونُ المعتاد له هو اللون الأحمر.

أصلُ الطربوش

يبدو أنَّ أصلَ الطربوش مَغربي، وأنه عُرف هناك كغطاءٍ للرأس منذُ قرون طويلة جدًّا. ومِن أقدم الروايات التي وصلت عنه روايةُ المقْدسي، ذلك الجغرافيُّ العربي الذي عاشَ في القرن العاشر الميلادي (ت: 375هـ/ 985م)، فقدْ روى أنَّ أهل فاس في المغرب يغطّون رؤوسهم بطاقيةٍ حمراء. وبعدَ المقدسي بستة قرون، جاء حسنُ الوزان (1494 - 1554م) المعروفُ باسْم ليون الأفريقي، وهو مِن أهل القرن السادس عشر الميلادي، فقال إنَّ أهلَ فاس من أصحاب المقامات يغطّون رؤوسهم بطاقيةٍ مصنوعة من اللباد الأحمر.

وتتباينُ الروايات حولَ الموطن الأصلي للطربوش، فالبعض يؤكِّد أنه النمسا ودخلَ إلى تركيا فيما بعد، وهناك مَنْ يقول إنَّه بدأ منذ 300 سنة بالظّهور في بلاد اليونان وألبانيا، واستقرَّ في تركيا في ظلِّ الدولة العثمانية، وبالتحديد في عهد السلطان سليمان القانوني (1520 - 1566م). ومعَ صدور فرمانات تعميم الطربوش على الرسميِّين من أبناءِ السلطة فقدْ تهيَّبه الكثيرون كزيٍّ بروتوكولي إلى أن أصبح زيًّا شعبيًّا. ويُقال إنَّ الطربوش كانت تستخدمُه نساءُ الألبان واليونانيات، ويروى أنَّ أحدَ الولاة العثمانيين كان في مجلسه وحولَه جَوارٍ فقامت إحداهنَّ- وهي ألبانية ترتدي الطربوش- بوضعِه على رأس مولاها مُداعِبة، فراقَ له ذلك وانتقلَ الطربوش من النساء إلى الرجال.

دخولُ الطربوش مصر

«الطربوش» هذه الكلمةُ حين استعملَت لم تصلْ إلى العرب إلا في مطلع القرن السادس عشر، ولم تكنْ إلّا تحريفًا لكلمة «سربوش» أو (سلابوش) الفارسية، ومعناها غطاءُ الرأس، وفي العربية «شربوش». وقد استخدمَ الأتراك هذه الكلمة بنصِّها الفارسي، وأصبح الطربوش زيًّا رسميًّا للأتراك، وعنهم انتقل الطربوش إلى مصرَ وغيرها من البلدان العربية. فقد دخلَ الطربوش بلاد الشام في الفترة العثمانية مع الأتراك، وانتقلَ إلى مصر بعدَ وصول إبراهيم باشا إلى أرض الشام.

لقد استخدمَ الرجال «العمامة» في العصر العثماني، وكانوا يلفُّونها حولَ الرأس بلفَّات متشابكة، بحيث يتكوَّن منها فوق الجبهة ما يشبه خطّين مُتقاطعين، وأحيانًا يجعلون اللفاتِ متراكبة بعضها فوق بعض، واختلافُ هذه الأنماط يدلُّ على حالةِ لابسها، ويشير إلى مرتبتِه في الهيئة الاجتماعية. وقد اقترنَ الطربوش- كغطاءٍ لرأس الرجل- بالوقار وحُسن الهندام، وانتشرَ اعتماره في عددٍ من البلدان العربية والإسلامية ابتداءً من القرن السادس عشر الميلادي كعلامةٍ على التميز وعلوِّ المكانة الاجتماعية. وقد وصل إلى مصرَ في أوائل القرن التاسع عشر على يد محمد علي باشا (1805 - 1848م)، فعندما اعتلى العرشَ كان يلبس العمامة التي كانت لباسَ الرأس المتعارَف عند الأعيان في ذلك العصر، بينما كان المماليك يلبسون (القاووق) ([1])

وكما تطورتِ الأزياء خلالَ هذه الفترة من تاريخ مصر، كذلك تطوَّر لباسُ الرأس، فأبدلَ محمد علي عمامته بالطربوش المغربي، وهو يشبهُ كثيرًا طربوشَ مشايخ الأعراب في هذا العصر، ولو أنه كان أضخمَ منه وأثقلَ وزنًا، دون أن تكون له (خوصه)، بل كان في مكانها طاقية من الحرير. ويظهر أنَّ الفكرة في ارتداء الطربوش كانت سياسية أكثر منها اجتماعية؛ فإنَّ سلاطين تركيا كانوا قد بدأوا يلبسونَ الطربوش، وكانت مصرُ في ذلك العصر ولايةً تركية، فكان الولاة يتشبَّهون بالسلطان في لباسِه، ولذلك ظلَّ الطربوش المصري العثماني في تطور مُستمر.

مشروعُ القرش

كانت مصرُ إلى عهد محمد علي باشا تستوردُ الطربوش من الخارج، إلى أنْ أنشأ محمد علي في إطارِ برنامجه لتصنيع البلاد واستقلالها ورشة «فابريكة» للطرابيش في «فوَّة»، استغنتْ مصرُ بها عن الاستيراد. وعندما أزال الغرب دولةَ محمد علي باتفاقية 1840 كان حريصًا على تفكيكِ مصانعه بما في ذلك مصنع الطرابيش. ومعَ مرور الزمن اشتعلت معركة الطربوش على خلفية معركة أخرى أعمّ وأشمل بحثًا عنْ هوية مصر: هل هي فرعونية؟ أم

إسلامية؟ أم أنها تنتسبُ للبحر الأبيض المتوسط؟ واكتسبَ الطربوش في هذا المناخ دلالة خاصَّة «قومية» باعتباره رمزًا في مواجهة قبَّعة الأوروبيين الغزاة. وانبرى سلامة موسى (1887 - 1958) على صفحات «المجلة الجديدة» يذكر المصريِّين بأنَّ الطربوش من بقايا تبعيَّة مصر للحكم التركي، بينما انقضَّ غيرُه في صحف أخرى يلعنون القبعةَ ومَنْ يرتديها.

وأصبحَ الطربوش فجأة تيارًا سياسيًّا له هيبةٌ في الشارع المصري، وفي هذه اللحظة ظهرَ سياسي شابٌّ هو «أحمد حسين» (1911 - 1982) أنشأ جماعةً للشباب الحر، تحوَّلت فيما بعد إلى «جمعية مصر الفتاة»، وكان شعارُها: «الله، الوطن، الملك»، وغايتها: «أن تصبحَ مصرُ فوق الجميع»، ودعا إلى مقاطعةِ السلع الأجنبية واستقلال مصر الاقتصادي. وفيما بعد ألَّف تشكيلًا عسكريًّا باسم «القمصان الخضر». لكنْ برامجُ أحمد حسين خلتْ من أية كلمةٍ عن الدستور والحريات أو إنهاءِ الاحتلال البريطاني؛ مما أثار التساؤلاتِ حول نشاط أحمد حسين.

وقام أحمد حسين- وهو طالب في السنة الثانية بكلية الحقوق- بطرح «مشروع القرش»، والذي جاءَ نتيجة لزيارة أحمد حسين لباريس في صيف 1930 حيث فكَّر في مشروع اكتتاب للنهوض بالصناعات الوطنيَّة على المستوى القومي، على أنْ يشارك جميعُ أفراد الشعب في تنفيذِه بإنشاء صناعاتٍ جديدة يسهمُ فيها الجميعُ بمبالغ ضئيلة، ووضع الحدَّ الأدنى للتبرع قرشًا واحدًا. ومن هنا سميَ هذا المشروع بـ «مشروع القرش». ومِن الجدير بالذكر أنَّ أحمد حسين اتخذ هذا المشروعَ خطوةً أولية للوصول إلى غايته التي كان ينشدُها، فاستطاع عن طريق هذا المشروع أنْ يكسب أنصارًا وأعوانًا إلى جانب خبرته بالتنظيمات السياسية والعمل الجماهيري سهَّلت له القيام بخطوته التالية، وهي تأليفُ جمعية مصر الفتاة.

وكانت الفكرةُ أن يتبرَّع كلُّ مواطن بقرش صاغٍ واحد ليبني بالحصيلة مصنعًا للطرابيش. وقد اعتمدَ في دعوته للمشروع على أنه عارٌ على المصريين أن يستوردوا لباسَ رأسهم القومي من الخارج. ووجد المشروعُ إهمالًا من الصُّحف إلى أن تبنّاه صدقي باشا، وأصدر تعليماته بأن تقدِّم الحكومة للمشروع كلَّ التسهيلات. لكن حزب الوفد المصري اتَّخذ موقفًا مُعاديًا للمشروع وأعلنَ مصطفى النحاس باشا (1879 - 1965) أنَّ هدفَ المشروع هو: «حرف جهود الشباب عن قضية مصر الحقيقية» يقصد جلاءَ الاحتلال. وقال طه حسين (1889 - 1973) إنَّه يخشى أن يكون هذا النشاطُ الشبابي «هروبًا من ثورة الفكر».

وظهرتْ في تلك الفترة تقاليعُ متعمَّدة ردًّا على مشروع القرش، فابتكرَ البعض طربوشًا مختلفًا بألوانِ العلم المصري حينذاك، أي أخضر اللون بزرٍّ

أبيض. فكان لابسُه على حدِّ قول الدكتور لويس عوض (1915 - 1990): «يبدو وكأنه يلبس فحْلَ فجل». وعلى الرغم من كلِّ ذلك اتَّخذت الحملةُ من أجل الطربوش صورةً قومية، اشترك فيها آلافُ المتطوعين في القاهرة والإسكندرية وعواصم المحافظات، وباركتها الأحزابُ السياسية، وسخَّرت لها الحكومة فرق الموسيقى العسكرية والحفلات، وشاركَ فيها المطربون ولاعبو السيرك. وكان الدكتور لويس عوض أحدَ المتطوعين، وحملَ معه دفترين من تلك الكوبونات ليبيعَها في مدينة المنيا في الصعيد. وبلغت حصيلةُ مشروع القرش في العام الأوَّل نحو 17 ألف جنيه، وفي العام التالي نحو 13 ألف جنيه وهي مبالغُ خرافية بمقاييس الثلاثينيات.

وبلغتْ ثقةُ أحمد حسين في عدالةِ ووطنية مشروعه أنَّ الدعوة التي وجَّهها إلى الشعب للتبرُّع من أجل استقلال مصر الاقتصادي في فبراير 1932 تضمَّنت نبرة التهديد حين جاءَ فيها قوله: «لا يفكر شخصٌ في الامتناعِ عن شراء طوابع القرش، فالمتطوعون مكلَّفون بالتعرض لكلِّ شخصٍ لا يحمل طابع القرش، والمتطوعون ألوف وألوف، وإذًا فخيرٌ لكَ أن تدفع». وأسفرَ هذا المشروع في نهاية الأمر عن إنشاء مصنعٍ للطرابيش بالفعل في حيِّ العباسية بالتعاقد مع شركة ألمانية، وتمَّ افتتاحُه في ١٥ فبراير ١٩٣٣.

صناعةُ الطربوش

يبدأ هذا الأمرُ بأخذ مقاسِ رأس الزبون، ثمَّ تحضير قالبًا نحاسيًّا ويوضَع فوقَه القماش، وهو من نوعيَّة قماش الجوخ لكي يتحمَّل فترة طويلة، ويثبت على مكْبَس خاص، وتخيط كسراته من أعلى قبل الكبس، ثمَّ توضَع داخله طبقةٌ رقيقة من الخوص والجلد لتثبيت الطربوش، ثمَّ يوضَع «الزر» الذي يتكوَّن من الخيوط السوداء، ويتمُّ تثبيتُه عن طريق كيِّه، وبذلك يكون الطربوش جاهزًا.

تستغرق صناعةُ الطربوش الواحد ثلاثَ ساعات على الأكثر، ولا بدَّ أن يتحلَّى الصانع بالصبر، والمهارة اليدوية العالية، فأيُّ خطأ يظهرُ بوضوح في هيئةِ الطربوش، مثل الاعوجاج يمينًا أو يسارًا، أو وجود كسْرات. ويصنع كلُّ طربوش وفقًا لقالبٍ خاصٍّ يناسب رأس الزبون، أمّا في حال إنتاج كمية بدون قياس فإنه يتمُّ تصنيعُها على القالب المتوسط (25 سم) وهو مقاس قُطر رأس غالبية الناس.

الجديرُ بالذكر أنَّ تجهيزَ قوالب القش والخوص تعدُّ الخطوةَ الأولى في تلك الصناعة، حيث يتمُّ وضعُها حول قالب نحاسي بدقة بالغة، ثمَّ يوضَع الصوف ويتمُّ تثبيتُها تحتَ مكبس خاصٍّ لنحو ساعتين في درجةِ حرارة دافئة كي لا يحترقَ القماش، وبعدها يتمُّ تركيب الزر وهو خيوطٌ من حريرٍ صناعي سوداء اللون تثبَّت في منتصف الطربوش لإضفاء لمسةٍ جماليةٍ، وبعدها يصبح جاهزًا

للاستعمال. وكان لونُ زرِّ الطربوش فيما مضى يدلّ على مكانة صاحبه، فاللون الكحلي يرمز لطبقة الباشاوات والأمراء، بينما الأسود يرمز للأساتذة والأفندية وأئمة المساجد، أمّا الزر اللبني فكان يقتصرُ على من يقرؤون القرآن في المأتم ويسيرونَ في مقدمة الجنازات.

وقد أسَّس السيد محمد الطربوش قبلَ مائة وخمسون عامًا شركةً لصناعة الطرابيش، وقتما كان روّاده من كلِّ أنحاء مصر. وكان في مصر ما لا يقلُّ عن ألفي محلٍّ لبيع الطرابيش، وكان سعرُه لا يتعدى عشْرة قروش.

أنواعُ الطرابيش

هناك نوعان من الطرابيش: «طربوش أفندي» وهو ما كان معروفًا قبل ثورة يوليو 1952، والآخر «طربوش العمة» وهو ما كان يرتديه المشايخ وطلابُ الأزهر. ومكوناتُ أيِّ طربوش واحدة هي: صوف، وخوص، وبطانة حرير، والزر، والجلدة. ويختلف شكلُ الطربوش تبعًا لأسلوب صناعته، فالقالبُ المستخدم به واحد، ولكن باستخدام ما يُعرف بالحديدة التامَّة يمكن تشكيله إلى أشكال مختلفة، وهي حرفةٌ دقيقة حيث تحتاج إلى تسخينِ معدّاته النحاسية عند درجة معيَّنة، وإلا تعرَّض الطربوش للحرق.

ومن أنواع الطربوش التي عُرفت في مصر الطربوشُ المغربي، وقد بدأ قصيرًا في حجْم الطاقية، وأخذ يكبر إلى أن كادَ يغطى الرأس حتى الأذنين، ثمَّ الطربوش العزيزي نسبةً الى السلطان عبد العزيز الذي جعله شعارًا رسميًّا للدولة، ثمَّ أخذ يتطور في عهده فيتَّسع قرصُه حينًا، وحينًا يَضيق، كما كان يقصر تارة، وتارةً يطول، حتى إنَّنا إذا تعقبنا مجموعة صورِ السلطان حسين كامل في مختلف أدوار حياته، لرأينا كيف تطوَّر الطربوش في عهده تطوراتٍ شتى، إلى أنِ اسْتقر في النهاية على الشَّكل الذي كان يرتديه أغلبيةُ المصريين في العصر الأخير للطرابيش حتَّى سنة 1952 وخاصةً أهل المدن.

الطرابيشية

مجموعةٌ من الحرفيّين يعملون معًا على كيِّ الطرابيش. ويعمل الطرابيشية باستخدام نوعٍ خاصٍّ من المكابس النُحاسية الثقيلة، حيث يُلبَس الطربوش في أحد القوالب (الدكر)، ثمَّ يوضَع فوق الطربوش القالب (الأنثى) معَ بعض التسخين. وفي أثناء الكي يعملون على تنظيفِ الطربوش من أيِّ شيء يكون قد أثَّر على سطحه. ويتضمن عملُهم الاعتناءَ بـ «زر الطربوش» المؤلف من مجموعة من خيوط الحرير الأسود المجدولة، التي تُناسب في لونها معظمَ الناس، فيما عدا طائفة المقرئين، حيث يتميَّز «الزر» عندهم باللون الأخضر.

وقدِ انْدثرت هذه الحرفةُ منذ بداية خمسينيّات القرن الماضي، حتى اختفت اليومَ بشكل شبه كامل.

الطربوشُ من الأزياء الحديثة

وظلَّ الطربوش غطاءً رسميًّا لرأس المصريين طيلة القرن التاسع عشر، فقد كان الطربوش عنوانًا ورمزًا لزمنِ الوجاهة و«العياقة» فكان يُلبَس على بدلة الباشا، والأفندي، والطالب، وعلى جلابية التاجر، أو أحد الأعيان، وكان إلزاميًّا لكلِّ موظفي الدولة من الوزراء، وأساتذة الجامعة، والموظفين، وضباط الجيش والشرطة، وكان جزءًا من الزي الرَّسمي، ولا غنًى عنه في المناسبات الرسمية، ولا في مكان العمل أو قاعة الدرس.

أمّا الطريقة المثلى لاعتمار الطربوش فهي بجعل الشرّابة على الجهة الخلفيَّة من الرأس، وذلك للمحافظة على ملامح الوجه مع ضرورة المحافظةِ على الوقار. وكان المشاهير والأثرياء يضعون الطربوش في علبةٍ من الجلد للحفاظِ عليه وهي بنفْس مقاسه. وكان الواحد منهم يمتلكُ في بيته أكثرَ من طربوش. وقد اشتهر بعضُ المشاهير بـ «عوجة الطربوش»، وكتبتْ عليه الأشعار والأغاني خصيصًا، وغنَّت له المطرباتُ والعوالم.

سقوطُ الطربوش

وظلَّ الحال هكذا حتَّى أخذ الطربوش يفقد مقامَه العالي تدريجيًّا، وجاءت أولُ ضربة أصابته على يدِ مصطفى كمال أتاتورك (1881 - 1938) الذي أصدرَ أمرًا بمنْع استعماله في تركيا منذُ أن تولى الحكم، ومِن ثَمَّ أخذ يتراجَع في سوريا ولبنان وفلسطين. أمّا في مصر فقد ظلَّ متربِّعًا على الرؤوس حتَّى قيام ثورة يوليو 1952، ولكنه لم يُلغَ رسميًّا إلّا سنة 1958 بقرار من الزعيم جمال عبد الناصر (1918 - 1970)؛ لأنَّ هذا الطربوش بالنسبة لعبد الناصر كان رمزًا للملكية والفساد والإقطاع، وهكذا سقطَ الطربوش من صفوف البوليس المصري، وضبّاطِ الجيش، ومن ثَمَّ موظفي الدولة، وتبعَ ذلك عامة الشعب بشكلٍ تطوُّعي حبًّا في الزعيم جمال عبد الناصر، وفي سنة 1962 اختفى الطربوش تمامًا من الشارع المصري.

كان فؤاد سراج الدين رئيسُ حزب الوفد آخر الباشوات الذين كانوا أوفياء لهذا الطربوش، الذي لم يعدْ يظهر إلا في أفلام السينما والمسرحيات أو المسلسلات التلفزيونية، أو في الأفراح. كما أن بعضَ اسْتوديوهات التصوير في المدن أو الأماكن السياحية تحرص على وضع الكثيرِ من الملابس الشعبية القديمة من ضمْنها الطربوش، حيث يحرص الكثيرُ من المصريين والسياح

على التقاط صورٍ تذكارية به، حتى أصبح نوعًا من الفولكلور بعد أن كان أحدَ سمات المجتمع المصري.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

فريق متميزون E-BOOK

أيامُ رمضان في المُعتقدِ الشعبي

في الزَّمن السالف قسَّمت السيداتُ وربّات البيوت المصريات أيامَ شهر رمضان إلى ثلاثةِ أقسام: عَشرة مَرق، وعَشرة حلق، وعَشرة خلق؛ وذلك اتساقًا معَ دور المرأة كمديرةٍ للمنزل ومسئولة عن ميزانية الأسْرة خلال الشهر الكريم. وإذا كان شهر رمضان في زماننا فَقَدَ الكثير مِن العاداتِ والتقاليد التي كانت معروفةً في السابق، لكن الناس استطاعوا الاحتفاظَ ببعض العادات والتقاليد المتوارثة والتي تظهر على امتدادِ ثلاثين يومًا في طقوسٍ وأجواء من نوع خاصٍّ مصري النكهة.

عَشْرة مَرق

العشرةُ أيام الأولى من الشهر الكريم تعتني فيها الأسرةُ بالطهي وإعدادِ الطعام (الأكل)، وتستهلكُ جزءًا من الميزانية في الولائم واللّحوم، فالكبار والصغار يحنّون دائمًا إلى العادات والأكلات الرَّمضانية ذات الطابع الشعبي والشراب: البلح المنقوع، قمر الدين، التمر الهندي، العرقسوس، الكركديه. والحلويات: الكنافة، القطايف، الأرز باللبن، الجلاش، التي يكثر إعدادُها في رمضان عادةً، فحتى لو تمَّ صنعُها في غير شهر رمضان فلن تكتسبَ المذاقَ نفسَه الذي تشعر به في هذا الشهر من السنة.

وترمُز «مرق» إلى السَّائل المصفَّى من الدجاج أو اللحم أو الخضروات (المرقة)، فالسفرةُ الرمضانية تحتوي على أكثرَ من صنف من أصناف الطعام، من: شوربات وسلطات ووجبات رئيسة وعصائر، حيث تكثرُ في أيام الشهر الأولى عادةُ ذبح الطيور بأنواعها من الدجاج (الفراخ) والبطّ والإوز، ويرجعُ ذلك للاعتقاد الشعبي أنَّ الجسم لا يستطيع أن يتحمَّل مشقةَ صيام شهر بأكمله ما لم يتأسَّس جيدًا على تناولِ اللحوم بكثرة، وخاصَّةً اللحوم البيضاء حيث إنَّ المعدة لا تتحمل أكلَ اللحوم الحمراء في الأسبوع الأول من رمضان نظرًا لبداية الصوم، كما يرتبط ذلك بمُعتقد ريفيٍّ يُعرف بـ «الرفرافة» مؤدّاه أنَّ مَنْ لا يتناول «الرفرافة» في أول رمضان يظلُّ قلبه «يرفرف» عند موته. ويكثر في تلك الأيام تنظيمُ الولائم والعزائم في مشهدٍ مثالي لاجتماع شمل الأسرة وصلةِ الرَّحم حول المائدة الرمضانية، حتى إذا اعتاد الناس المواعيد الجديدةَ (الإفطار والسحور) وأصبحتْ عادية، بدأوا يعدُّون العدةَ للكعك.

عَشْرة حلق

وفي العشرة أيام الثانية، وبعد الإفطار تسود حالةٌ من الاستنفار في البيوت والمخابز والحلوانية والأفران، وتكون رباتُ البيوت في سباق مع الزَّمن لإعداد

البسكويت وكعك العيد (الكحك) و«البيتي فور» و«الغُريِّبة». وترمز «حلق» إلى شكلِ كعك العيد الدائري وهو الأشهرُ على الإطلاق، وإلى اللقاءات والتجمُّع في شكل حلقات وزيارات الأهل في المنازل والأصدقاء والأقارب للتعاون في صناعة مخبوزات العيد، ولتتباهى كلُّ سيدةٍ منهنَّ وتفاخرُ بعمل يديها بين قريباتها وصديقاتها وجيرانها، ويصبح مشهدُ صاجات وصوانى الكعك والبسكويت وهي تجوبُ الشوارع نهارًا وليلاً أمرًا حتميًّا ومظهرًا خصبًا في الأزقَّة والشوارع المصرية.

وكانتِ الأسرة تقسِّم عملية صناعة كعك العيد بالتساوي ما بين شراءِ المواد الخام والعجين والنقش، ثمَّ الذهاب إلى الفرن من أجل التَّسوية، ثمَّ العودة إلى المنزل من أجل أن يقوم الأطفال بتزيين الكحك بالسكر، والبيتي فور بالمربَّى وجوز الهند. وتفضل بعض السيدات إعدادَ الكعك والبسكويت في المنزل في فترةِ الليل أمام الفرن المنزلي لأن هذه الأصناف يُخشى عليها من العين (الحسد) لأنها ذاتُ تكلفة مرتفعة، فلا ترسلُها للخارج من أجل النضوج (التسوية) فتصبح «منظورة».

عَشْرة خَلق

أمّا العشرة الأخيرة، فيقع فيها التركيزُ على تجهيز ثياب العيد، وترمزُ «الخلق» إلى القماشِ والملابس، حيث تبدأ الصولاتُ والجولات لشراءِ ملابس العيد الجديدة حيث يُطلق عليها «الخلق» في جنوب مصر أو (الخلجات) كما ينطقُها أهل الصعيد. فقد بدأتْ عادة شراء ملابس العيد في الظهور منذُ سنوات عديدة، حيث كانت ملابسُ العيد الحقيقية تتمثَّل في ارتداء «بدلةِ الضابط» للأولاد، و«فساتين ملونة» للفتيات، وتوارثتِ الأجيال هذه العادةَ جيلًا تلو الآخر حتى أصبح الأطفال يتَّخذون من ملابس العيد مصدرًا للتفاخر والتباهي أمام أصدقائهم.

ويعتبر شراءُ ملابس العيد الجديدة والأحذية من الطقوس الاجتماعية الأساسية، التي تُدخِل البهجةَ والفرح إلى قلوب الأطفال، وبمثابة هديةً تقدَّم لهم من الأبِ والأم ليظهر الأطفال بمظهر لائق يومَ العيد. وقبلَ العيد تقوم كلُّ أمٍّ وربة منزل والفتيات أيضًا بقلب المنزل رأسًا على عَقب ليبدو في صبيحةِ يوم العيد في أجملِ حال وأزكى رائحة وأنظفِ صورة، ومعَ «أيام الوداع» وهي الليالي التي تسبق ليلة عيد الفطر تختلطُ حسرةُ فراق الشهر الكريم برائحة الكعك وألقِ الملابس الجديدة.

إنَّ العادات والتقاليد في شهر رمضان لم تتغير بالكامل وإنما الحياة وأنماطُها هي التي تغيرت، فأصبحَ الاهتمام بالطعام على مستوى الشهر كلِّه مع تعدُّد ألوانه وتنوعه والاهتمام بتناول اللحوم يوميًّا، وأصبحت التَّهاني بحلول شهر

رمضان على «الواتساب» و«الفايبر»، والرسائل النَّصية من الموبايل، وفقدَ التواصلُ العائلي كثيرًا من جوانبه الإنسانية، واستبدلتِ الزياراتُ العائلية بمواقع التواصل الاجتماعي. حتى إنَّ طقسَ تصنيع كعك العيد اختفى من حياتنا تدريجيًّا بوفاة الأجداد، وانقطعتْ تلك العادة إلى حدٍّ ما، وصار العددُ الأغلب من الناس يشتري احتياجاتِه من محلات الحلوى، واختفتِ «اللمة» واختفت البهجةُ المصاحبة لهذه العادة.

نكهةُ الاستعراضات الشَّعبية

ألوانٌ جذابة تتماوَج على دورانٍ لا يتوقف، حركات مُتقَنة ومَحسوبة بشكلٍ دقيق حتى يخالُ للمشاهد أنها من صنيع إنسان ماهرٍ يمتلك حواسَّ خاصَّة يتفرد بها وحده؛ هي رقصةُ التَّنورة الأكثر شهرة في مصر، وتُعَدّ نكهةَ الاستعراضات الشعبية التي تستقطب السائحينَ من كلِّ بلاد العالم للاستمتاع بهذا الفنِّ المعْتَمد أصلًا على فلسفة صوفية أخذتْ بالاتِّساع والتطور حتى أصبحت أيقونةَ مصرَ في الفن الاستعراضي، وخصَّصت لها وزارةُ الثقافة مركزَها المرموق في أشهر الأمْكنة التاريخية؛ وهو قصرُ الغوري في حي الحسين، موئلُ التراث والقصور التراثية القديمة، حيث تعرض فرقةُ التنورة لوحاتٍ رائعة مُزَركشة بألوان جميلة، وتبدو للناظرين كأنها كرنفال.

تلعب الفنونُ التقليدية دورًا مهمًّا وأساسيًّا في المجتمعات التَّقليدية حيث تعملُ على تقوية المعتقدات، وخلقِ أجواء عاطفية وفكريَّة من خلال عرضها وممارستِها في الأعياد والمناسبات، وتعمل على ترسيخ القيم والعادات والتقاليد والمُثل الأخلاقية. كما تلعب الملابسُ دورًا سيكولوجيًّا في حياة الأفراد، فهي تشكل المظهرَ الخارجي للفرد وتعبِّر أحيانًا عن ذاته، وتمنحه صفاتٍ خاصَّة، فقد تزيد الشخص قوةً ووقارًا، أو تقلِّل من قيمته، وغالبًا ما تعكسُ أثرًا معينًا على حالة مُرتديها ومَنْ يشاهدها، فالأزياءُ ذات علاقة وثيقةٍ بالبنية الاجتماعية، والزي التقليدي ومكملاته يعتبر مرآةً صادقة تعكس واقع الشعوب وتاريخها وعاداتها وتقاليدَها للمجتمع، وللأزياء الدينية ارتباط بالجانب النفسي الغيبي للإنسان منذُ أقدم العصور، فقد كان رجالُ الدين والكهنة في جميعِ الأديان يرتدون ملابسَ خاصَّة (كهنوتية) ذات طرازٍ معين تنمُّ عن نظرةٍ دينية خاصَّة. والزيُّ في الرقص الشعبي ليس مجردَ رداءٍ مُبهر وجذّاب يرتديه المؤدّونَ ولكنَّه ذو أهمية كبرى؛ إذْ من خلال المؤدي نتعرَّف على عاداتِ وتقاليد البلد التي ينتمي إليها. وتعتبر رقصةُ التنورة مِن أبرز الأشكال الفنية، وأشهرِ الرقصات الشعبية التي تشتهرُ بها مصر، وتقدَّم أيضًا في كلٍّ من تركيا وإيران وسوريا وغيرها.

رقصةُ التَّنُّورة

«التنورة» هي ما يحيطَ الجسمَ من الملابس من الخصر إلى القدمين، وهي من أصلٍ فارسي. وتعرَف التنورة أيضًا بـ: الجزء السفلى من الزِّي يبدأ من الوسط وينتهي أعلى وأسفل الركبتين، يصل طولُها إلى الأقدام، وتسمَّى «جونلة». ويُعرف الرقص لغويًّا: أنه تأديةُ حركات بجزءٍ أو أكثر من أجزاءِ الجسم على إيقاع ما للتَّعبير عن شعور أو معان معيَّنة، وهي أنواع. أمّا «رقصة التنورة»، هذا النوعُ من الرقص يدخل في حدودِ الصوفية حيث يتبعُ قانونَ الحركة الدائرية التي تمثل الفلسفةَ الإسلامية. إنَّ الحركةَ في الكون تبدأ من نقطةٍ وتنتهي عند ذات النقطة، وراقصُ التنورة عندما يدور حولَ محورٍ فهو يوحي بالرغبةِ في الانطلاق إلى السماء والتخفُّف من صلتِه بالأرض، كذلك عندما يلفُّ يأتي الرّاقصون من حوله فكأنَّه الشمس وكأنهم الكواكبُ تلفُّ في مدارها، بالإضافةِ إلى ذلك تبقى محاولةُ المزج بين أشكال وأداء الطرق الصوفية مجتمعة، وتشمل- أيضًا- موتيفات حركيَّة تعبيرية حديثة لها سماتٌ قوميَّة.

الأصولُ التاريخية

«الصوفي» و«الدرويش» كلمتان مُترادفتان لمعنًى واحدٍ وهو الرجلُ الزّاهد عن الحياة الدنيا والمتفرِّغ لعبادة الله. و«التصوف» طريقة سلوكيةٌ قوامُها التقشُّف والتحلّي بالفضائل، لتزكو النفسُ وترقى الرُّوح. وترجع الأصولُ التاريخية لذلك النوعِ من الرقص (رقصة التنورة) والمنتشرِ في أحياء القاهرة القديمة إلى أتباعِ الطرق الصوفية، والذين كانوا يمثِّلون الجماعاتِ التي تقدِّم ما يسمَّى بالاحتفالية الدينية الشَّعبية لطريقة الدراويش (المولوية)؛ أتباع جلال الدين الرومي (1207 - 1273هـ) الذين مكثوا في مصرَ منذ القرن الرابع عشر الميلادي، في تكيَّتِهم المعروفة بتكية المولوية، والتي لا تزال باقيةً كأثر كاملٍ فريدٍ من نوعه في حيِّ القلعة بالقاهرة، حيث خرجت آخرُ مجموعة مولوية من مصرَ في حوالي سنة 1940م وذلك لعدم الارتياحِ إليهم، وإلى طقوسهم الغامضة، وتدخُّلهم في الأمور السياسية.

طريقةُ المولوية

كان نظامُ الذِّكْر الخاصّ بالمولوية يتمُّ على شكل دائرةٍ في اتجاه عكسَ عقارب الساعة، وهي بذلك أشبهُ بالطّواف حول الكعبة، وكان الدراويش عندَ سماعهم (المثنوي) يدورونَ في دائرةٍ هندسية مدروسة بشكلٍ معْماري رمزيٍّ في كلِّ تفاصيله الدقيقة، حيث ترمز الدائرةُ ومركزُها للوجودِ الكوني والوحدة المطلقة المنبعثة منه، وتتكون دائرةُ السَّمع في دائرةِ ذاتِ محور أفقي ينتهي بالمحرابِ حيث يقف الإمامُ للصلاة. وكان الذكْرُ يبدأ بعمل حلقةٍ لا تقلُّ عن أربعين درويشًا بملابسِهم المختلفة الألوان ما بينَ الأخضر والأحمر والأسود

والأبيض، وكان الدراويش يردِّدون لفظَ الجلالة، ومعَ كلِّ ترديدة يقومون بإحناء رؤوسهم وأجسادهم، ويخطون في اتِّجاه اليمين فتلفُّ الحلقة كلُّها بسرعة، وبعدَ فترةٍ قصيرة يبدأ أحدُ الدراويش بالدَّوران حول نفسه وسطَ الحلقة وهو يعملُ برجليْه معًا، ويداه ممدودتان، ويُسرع في حركته فتنتشرُ ملابسه (تنُّورته) على شكل مظلَّة أو شمسية، ويظلُّ يدور حوالي عشْر دقائق ثمَّ ينحني أمامَ شيخه الجالس داخلَ الحلقة، ثمَّ ينضم إلى الدراويش الذين يذكرونَ اسمَ الله بقوَّة تتزايد درجة- درجة لعشْر دقائق أخرى، ثمَّ يجلسونَ للرَّاحة، وبعدَ ربع ساعة ينهضون للذكْر ثانية، وينضمُّ هذه المرةَ شخصان يرقصان بالدفوف.

أزياءُ دراويش الطريقة المولوية

تتكوَّن من (سروال) مُنتفخ قصير يضَمُّ مِن أسفل، ويُشَد للوسط بتكَّة. و(قفطان) هو ثوبٌ واسع ذو أكمامٍ طويلة له ياقةٌ متوسطة الاتِّساع، مفتوحٌ من الأمام. حزامٌ عريض يربَط حولَ الوسط فوق القُفطان (زنار). وبالنِّسبة لِلِباس الرأس فهو القاسمُ المشترك الأعظم عندَ الرجال عامَّة، وذلك القطاع خاصَّة، إذْ يطلقون عليه دستور الأمان، ويرتدي القاووق- سبق شرحُه-. وقد تطوَّر شكلُ الزي في فترة لاحقةٍ وأصبحَ السروالُ أقلَّ اتِّساعًا ويُضَم من أسفل، وأصبح يرتدى القميص رداء البالغ الاتِّساع، يرتدى من أعلى السروال ويصنَع من التِّيل أو القطن، وهو مفتوحٌ من عند الرقبة إلى الوسطِ تقريبًا، ومتَّسعة من أسفلَ ومفتوحة من الأمام. ويرتدي فوقَه (الصديري) وهو عبارة عن سترةٍ قصيرة تصلُ إلى الوسط تقريبًا، ومتَّسعة من أسفل، ومفتوحة من الأمام. ويرتدي مِن أسفل فوقَ السروال (تنورة) وهي عبارة عن جونلة طويلةٍ تتكوَّن من قطاعات من دوائرَ من القماش تثبَّت مع بعضها لتعطي اتساعًا أثناءَ الدوران، ولها حزامٌ رفيع يربَط حولَ الوسط، أما عن أغطية الرَّأس فأصبحت أكثرَ ارتفاعًا، وتصنَع من اللباد المقوَّى.

التصميمُ الزُّخرفي

يُعتبر التصميمُ الزُّخرفي لزيٍّ مؤدٍّ رقصةَ التنورة الإضافةَ التي تعطي الزيَّ الشكلَ الخاصَّ به، وتتركَّز الزخرفةُ على كلٍّ من الثابتة والعنتري من الأمامِ والخلف وعلى الأكمام. والزخارفُ عبارة عن زخرفةٍ هندسية بسيطةٍ مجرَّدة كالخط المستقيم، الدائرة، المثلث المعين، الزخرفة الكتابية (كأسماء الله الحسنى). أمّا الزخرفةُ النباتية فهي عبارة عنْ أزهار وأوراقِ النباتات البسيطة، وتأخذُ هذه الزخارف سمةَ التَّوازن والتَّناظر مما يوحي بالثبات والاستقرار والتكامل في التصميم. وقد تحوَّل الآن مؤدّي رقصةَ التنورة بملابسه من طابعٍ ديني موروث إلى طابعٍ فنِّي وجمالي مِن خلال إضافة قطعٍ

مختلفةِ الأشكال والألوان، وأيضًا إضافة الخيوطِ الذهبية والفضية والفصوص البرّاقة لمزيدٍ من الإبهارِ البَصري على المسرح أثناءَ الأداء تحت الأضواء.

أسلوبُ تنفيذِ الزَّخرفة

التَّطريز: تجمَّل التنورةُ بأشكالٍ مختلفة، إمّا بالتطريز المباشر على قماشِ التَّنورة فيكونُ التطريزُ يدويًّا بغرزٍ مختلفة، أو إضافة وحدات معدنيَّة، أو وحدات من الغرز والتِّرْتر المختلف الأحجام، وقد يكون التطريزُ بالماكينة.

أسلوبُ الخيامية: إضافةُ قطعٍ صغيرة من القماش إلى مساحةٍ كبيرة من القماشِ مختلفة عنها في اللون، وتسمَّى أرضية، وتثبيتها بواسطة إحاطتِها بغرزٍ مختلفة، وتنفَّذ بواسطة أسطَى الخيامية، وتستخدم أنواعًا مختلفةً من الأقمشة منها: (القلع البلدي)، أو (التل الاسبور)، أو (الستان)، أو(النيلون)، وتستخدمُ خامات مكمِّلة مثل: خيط حريري لتثبيت الزخارف، وخيط قطني لتثبيت الأرضية بالبطانة وشريط (نوار) عريض يمرَّر بداخله السبلة.

مكوِّناتُ الزِّي (اللفيف):

يرتدي مؤدّي رقصةَ التنورة (جلبابًا) يشبه الجلبابَ البلدي الذي يُرتدَى في المناطق الشعبية في مصر، يطلق عليه جلباب (بأتك) يصنع من النَّسيج القطني الأبيض، ويتكوَّن من مستطيلٍ عرضُه يبلغ عرضَ الكتفين، وطولُه بطول الشخص، ويكون إفرنجيًّا «كول القميص الرجالي»، ويتميَّز الجلبابُ في وجود فتحة في منتصف الأمام يركَّب عليها مردّ «مركب» يتراوح طولُه من (25:20سم)، والأكمام تتميزُ بالطولِ والاتِّساع الذي يزيدُ عند نهايةِ الكم، وأحيانًا ينتهي بأسورة، ويتميَّز الجلبابُ بوجه عامٍّ بالاتساع الشَّديد بحيث يصل الذيل إلى الرأسِ بسهولة عندَ رفعه، ولذلك يُضاف إليه قصاتٌ جانبية (سمك) لإعطاءِ الاتِّساع المطلوب. يرتدي مؤدّي رقصة التنورة (سروالًا) تحت الجلباب يُصنَع من النسيج القطني الأبيض يصل طولُه إلى أعلى القدم مُباشرةً يضَمُّ بأسورةٍ من أسفلَ لسهولة الحركةِ أثناءَ الأداء، تعمل له «سمكة» في مُنتصف «الحجر» على هيئة مثلثٍ لإعطاء الراحة، ويضمُّ على الوسط بواسطة التكة أو أستيك أو حبل.

ويرتدي فوقَ الجلبابِ (الثابتة) أو الشومار قديمًا، وهي كلمة فارسيةُ الأصل، وتصميمُ الثابتة مكملٌّ لزيِّ مؤدّي رقصة التنورة، وهي عبارة عن سُترةٍ تصلُ نهايتها عندَ خط الوسط فقط تلبَس فوق الجلباب، وهي مفتوحةٌ من الخلف، وتقفَل بأزرار وعَرَاوي، وليس لها أكمام، ولها حمّالات عريضة تصلُ من الأمام للخلف لتُعطي شكلَ حرف (×) من الخلف، والجزءُ الأمامي على الصدر بينَ الحمالتين على شكل قطاعٍ من دائرةٍ على شكل قبَّة جامع، وتصنَع الثابتة من

قماش الستان الأحمر حسبَ الطريقة الأحمدية، وتبطّن من الداخل بنفس اللون. ويعتقدُ مؤدّي رقصة التنورة أنَّ تصميم الثابتة يمثل شكلَ المسجد، عبارة عن قبة نصف دائرية، ومئذنتان «شريطان»، وسبع شُرفات «أسوار» تمثل السماوات السَّبع؛ خمسة أسفل الثابتة واثنان من أعلى، ويتوسَّط جسم الثابتة زخرفةٌ نباتية وكتابية.

وهناك (العنتري) ومصدرُه المرأة العثمانية، هو الوحدةُ المميِّزة لملابسِ الراقص الأول، وهي عبارة عن سُترة قصيرةٍ تصل إلى الوسط، مفتوحة من الأمام، بدون أزرارٍ وعراوي، ويتَّخذ الجنب الشكلَ المستقيمَ، وحردةُ الرقبة تأخذ شكلًا بيضاويًّا إلى نهاية خطِّ الوسط، وأكمام طويلة تصلُ إلى المعصم، ومزوَّد بالزخارف المطرزة. وقد يكون بدونِ أكمام، وفي هذه الحالة يُطلق عليه (فرملة)، وتشيرُ كلمة فرملة في طرابلس الغرب إلى صديري بدون أكمام مزوَّد بشرائط من الذهب.

ويرتدي المؤدّي تنورتيْن: واحدة تلي الأخرى، (الجونلة) كاملة الاستدارة، والتي لها (كَمَر) عرضُه حوالي (5: 6 سم) ينتهي طرفاه بحزامٍ رفيع وطويلٍ يسمح بلفِّه حولَ الجسم أكثرَ من مرة، والتنورتان عبارة عن دائرةٍ واسعة مصْنوعة من النسيج القطني السّادة طولُها حوالي (100: 110 سم)، تأخذُ لونين أو سبعة ألوان، وتضيقُ عند الخصر ثمَّ تأخذُ في الاتِّساع عندَ نهاية الذيل، وتتكوَّن من (11 - 15) قَصة يصلُ عرضُ «القصة» عندَ الخصر من (8: 10 سم) وعند نهاية الذيل من (10: 45 سم) تقريبًا، وتثبَّت هذه القصاتُ بالخياطة. والذيل يثنى على حبل (سلبة) وهي تكونُ بمثابة ثقالة تعطي إمكانيات أكبرَ للتَّنورة من حيثُ اتِّزانه والاستقامة والليونةِ الرصينة أثناءَ الدوران. وتبطن التنورةُ باللَّون الأبيض، ويعتقد المؤدّي أنَّ اللون الأبيض يدلُّ على الصفاء، ويظهر هذا واضحًا عندَ رفع التنورة إلى أعلى أثناء الدوران.

أدواتٌ مصاحبَة للرقصة

الصّاجات: وهي عبارة عنْ دائرة من النحاس تستخدَم مزدوجةً، يثبَّت كلُّ زوجٍ منها في الأصبعين الوسطى والإبهام في كلٍّ من اليدين، وتثبَّت بواسطةِ أربطةٍ تمرُّ في وسطها. وهذا النوع الذي تستخدمه الجماعاتُ الصوفية في حلقات الذِّكْر والاحتفالات الدينية يسمَّى (التورة).

المزاهر: والمزهرُ يشبه الرقَّ تمامًا من حيث الشكل العام، إلا إنَّه أكبرُ حجمًا، وهو عبارة عنْ إطار خشبي مُستدير، مشدود عليه قطعٌ من الجلدِ الملصوقِ بالغِراء في الإطار. والأربعة مزاهر مدهونة باللاكية، ومُزخرَفة برسومات للنيل والأهرامات.

البيارق: وهي أعلامُ مشايخ الطرق الصوفية، يُكتب على كلِّ واحدٍ منها اسمُ شيخ الطريقة، ولفظُ الجلالة الله عزَّ وجلَّ، واسمُ الرسول، والخلفاء الأربعة، وتنفَّذ بنفس الطريقة التي تنفذ بها الخيمُ المزخرَفة بطريقة الإضافة (الخيامية).

فرقةُ قصر الغوري للتراث

تعتبر رقصة المولوية خلفيةَ هذا النوع من الأداء، ويظلُّ هذا النوع مصاحبًا للاحتفالات والأعياد. وهي تتكوَّن من مجموعتين: مجموعة للذِّكْر (عازفين ومنشدين)، ومجموعة الراقصين. ويرتدي رجالُ مجموعةِ الذِّكر بصفة عامَّة جلبابًا واسعًا يصل إلى القدمين، وذا أكمام واسعة، مصنوع من القطن الأبيض، ومنهم مَن يضعونَ على الصدر شارةً تسمَّى (اليافة) وهي عبارة عن شريط مزدوج عرضه (15) سم وطولُه (1،5) مترًا في طرفِه فرنشة (شراشيب قصيرة)، ويختلف لونُه حسبَ الطريقة الصوفية، يمرُّ من أعلى الكتف الأيسر إلى الصدر، وعلى الظَّهر من الخلف، ثمَّ يشبَّك تحت الذراع الأيمن عند الوسط. وفي القدم يرتدي خفًّا من الجلد مُفرطحًا من الأمام، ومقدمتُه مدبَّبة ويسمَّى (البلغة)؛ وهو حذاءٌ شعبي قديم، كما يلبس البعضُ الأحذية العادية. وتجدرُ الإشارة إلى أنَّ المنشدين يضعونَ الصاجات بأيديهم بينما يحملُ العازفون آلاتهم ذاتِ الأشكال المختلفة.

أمّا بالنسبة للراقص، فيرتدي مِن أسفل سروالًا بكِنَار من أسفل، محبوكًا على الساق، مصنوعًا من خامة القطن. ويرتدي من أعلى سترة قصيرةً تصل إلى الوسط، مفتوحة من الأمام، ويُقفَل بأزرار وبدون أكمام، وأمامَه من قماش مقلَّم بألوان مختلفة، وظهرُه مصنوع من قماش التِّيل، كما يرتدي الثابتة؛ والتي تشبه تمامًا الثابتة التي يرتديها مؤدي رقصةَ التَّنورة. وعلى الرأس يرتدون (طاقية) بيضاء أو لبدة، يلفُّ فوقَها (شال)، ويُترَك له ذيلٌ يتدلَّى حتى الأذن، أو يثبَّت في اللفَّة وتسمى (العمامة). وأثناءَ الرقص يقوم الراقص بالنَّقر على آلة إيقاعية مستديرة، لها مقبضٌ وبها صاجات.

تباينُ شكل الزِّي مع الوظيفة

يرتدي الراقصً التنورةَ الواسعة كاملةَ الاستدارة لتساعده على الدَّوران، حيث يقوم بعملِ تشكيلاتٍ حركية، ويبدأ في عملية الدوران حولَ نفسه نصفَ دورة وقدمُه تلوَ الأخرى في عمليةٍ تبادلية، وكأنه يوصي كلَّ راقصٍ على زميله، ويتحرَّك الراقصون ليقفوا في خطٍّ مستقيم لأداءِ تشكيلات جماعية يخرجُ منها راقصٌ تاركًا المجموعةَ مُستمرين في الرَّقص. ويتصاعد الأداءُ مع العزف تدريجيًّا إلى أن يصلَ إلى قمته، فيدخُل اللَّفيف مرةً أخرى مُرتديًا التنورة،

ويحمل أربعَ مزاهر في يده، مرسوم عليها معالمُ مصر، ويغطي رأسَه بالمزاهر التي في يده رمزًا للخلوة التي يعتكفُ فيها المتصوف، ثمَّ يبدأ في عمل تشكيلات حركية مع دورانٍ بطيء، ويترك المزاهر واحدًا تلوَ الآخر لمساعديه من الراقصين، ثمَّ يبدأ في عمل تشكيلاتٍ أخرى بيديه رمزًا للنيل والأهرامات، ثمَّ يُنهي الحركات بحركةِ الفراشة التي تتمايل أجنحتُها. وهنا يفكُّ التنورة الأولى ويرفعُها تدريجيًّا إلى أن يخرجَها من رأسه وهو يدور حولَ نفسه بأداءٍ أسرع، ثمَّ يتَّشح بالبيْرق الذي يحملُ اسمَ الله ورسوله، ويفكُّ التنورة الثانية مُعلنًا بذلك التجرُّد والانطلاق في الفضاء الواسع بعدَ التخلُّص من العالم المادي.

وإذا أمكننا أن نقول إنَّ هذا الوجود هو فسحةٌ للغناء، فإنَّ الشعرَ قدْ جعلَ من هذه الرقصة فراشةً ملوَّنة، ترتشف رحيقها من زهور السَّماوات السبعة، فنجد أنَّ الشاعرة المصرية المميَّزة (هبة عصام) تنشد: دارتْ.. وتخلَّقَ الوهجُ المزركشُ حولها

دارتْ.. بُعثتْ مداراتُ الضفائرِ رقصي المجنون

دارتْ.. وتلونت قدمايَ بالقُزحِ

فكّكتُ شفراتِ الجَمالِ وطفتُ حولَ القلبِ حول الروحِ

يا الله تتداخلُ الأصداءُ يرتبكُ الغمامْ

الراقصُ المسلوبُ أوقف دورتَهْ

ويصفقُ الجمهورُ.. تنفرطُ الرؤى.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞



الطبُّ التَّقليدي بينَ الشِّفاء والبَركة

يُعدُّ الطبُّ التقليدي (الشعبي) جزءًا من القيَم والمعرفة الثقافية في المجتمع، والتي تشكَّلت منذُ أحقابٍ بعيدة، كنظامٍ علاجيٍّ يُبنى على أشكالٍ تقليدية من المعتقدات والسلوكِ والممارسات التي هدفها مقاومة المرضِ طلبًا للشفاء؛ لذا كان الاتجاهُ نحو اتِّخاذ المعتقدات الشعبية الطبية أو الروحية وسيلةً علاجية لا يقتصرُ على طبقةٍ دون الأخرى، فالعلاج المنزلي تمارسُه السيدات، ويتعلَّمن تلك الممارسات نتيجة للموروث الثَّقافي المتراكم داخلَ أعضاء المجتمع، وعلى الرغم من انحصاره وتطوُّر الحياة بصفةٍ عامَّة إلّا إنَّنا نجد أنَّ المعتقدات الشعبية الراسخة تقفز لتثبتَ وجودَها في كثيرٍ من المواقف، فالأمُّ التي تسرع بوضع كفَّيها على رأس الابن عندَ شكواه من الصداع وتملِّس معَ قراءة القرآن، وتقوم بإشعال البخور، ثمَّ تُبخره معَ قراءة المعوذتين قبلَ أن تبدأ في إعطائه العلاج قد لجأتْ إلى الموروث الطبي الشعبي، أو لعلَّها تفيدُ قبلَ معرفة الأسباب الرئيسة لمرضه.

طقوسُ الطبِّ الشعبي الطبيعي

إنَّ المجتمعَ المصري عامَّة، والشعبي بصفةٍ خاصَّة، قد اعتمدَ بشكلٍ واضح على مجال هامٍّ من مجالات الطب الشعبي؛ وذلك ما يُعرف بـ «طب النباتات» أو الأعشاب الطبية، وخلقَ هذا المجال معالجون من المجتمع ذاته، هما: فئة العطارين والعشابين، من خلال ما لديهم من وصفاتٍ وتركيبات نباتية وعشبية؛ مثل «العَبَيْثَرانُ» الذي يعالج المغصَ والتهابات المهبَل، حيث يسحَق ويُعجن بالعسل الأبيض ويوضَع لبوس على رحم المرأة مساءً لمدة ثلاثة أيام بعدَ انتهاء فترة الحيض. و«الترفاس» أو «الكمأة» وقد وردَ ذكرُها في الأحاديث النبوية عن أهميتها وفاعليتها في الشفاء وعلاجِ المياه الزرقاء، وكعلاج للضعف الجنسي عند الرجال ويقوم بعضُ العشابين بخلطها بموادّ أخرى، وعمل دهان مرْهَم موْضعي.

وفيما يخصُّ الملح فثمَّة اعتقادٌ شائع بقدرته على أن يُبعدَ الأرواح الشريرة؛ لذا يُرَش في حفلات الزفاف لاتِّقاء شرور الأرواح المؤذية التي تنشَط في مثلِ هذه المناسبات، ويعتقد أنَّ له صفاتٍ سحريةً قادرة على دفْع الضرر. وهناك من الناس مَنْ يعتقدُ بدفن الخبز تحتَ عتبات البيوت كنوعٍ من الاسترضاء لأنَّ ثمة اعتقادًا بأنَّ الكائنات فوق الطبيعية تأكل وتشربُ مثلما يفعل الإنسان، وتتزوَّج وتنجب، وتقتني خدمًا ومنازل لكنَّها على خلاف البشر خالدة.

وهناك الكثيرُ من الوصفات والطرائق والممارسات الطبية الشعبية التي حملها التراثُ الثقافي المتوارث ليحملها جيلٌ بعدَ جيل، يتداولها المجتمعُ الشعبي من كبار السِّن نتيجةً للخبرات المتوارثة أو الجيران، كالعديدِ من النباتات والأعشاب والوصفات المنزلية المختلفة التي استخدمَ فيها مواد ونباتات ودهون وزيوت وأدعية وأحجبة وتعاويذ وأدوات يرجع بعضُها إلى العهود القديمة. فكان من الأحراز السحرية التي استخدمت في زمنِ الحضارة المصرية القديمة لعلاج آلام المفاصل؛ حرز كُتب على رقٍّ غزال يربط في رِجْل المصاب، فتبعث فيها الحركة وتزيلُ عنها الأوجاع، وكان من بين الوصفات الشعبية وقْتَذاك استخدام دهْن القطِّ لتهجير الفئران، وغسل الشَّعر بدماء ثور أو عجل أسود لمنعِها من الشيب.

وفي كثيرٍ من المخطوطات السحرية العربية ذكرٌ لبعض الوَصفات لإزالة العقمِ أو المرض عن طريق الاستحمام بماء مكتوب عليها بعضُ الطلاسم المكتوبة، أو إذابة بعضِ الأحجبة في الماء وشرب المصاب محلولَه، أو وضع بعض المخطوطات في طشوت والاستحمام بها، مما يقربُ إلى أذهاننا تقليدَ الاستحمام بمياه المشاهرات عند الشعبيين الذي تتعدَّد مصادره وقراءته التاريخية، ويبدو أنه لم يكن وليدَ المصادفة. وزعمتِ المعتقداتُ الشعبية التي اقترنتْ بالمشاهرات أن النساء اللاتي يصبْنَ بالعقم يمكنهنَّ إزالتُه عن طريق استحمامهنَّ بمياه تنقع فيها قلادةٌ مكوَّنة من جملة أحجار غير متجانسة في الشكل والحجم، ثمَّ تحمل بعدئذٍ فتثبت حولَ الأعناق أو حول المعاصم. ويُعتقد أن وضع سكينٍ أو قطعة معدنية أسفلَ وسادة المريض الذي يعاني من الكوابيس بصفةٍ مستمرَّة يمنع تكرارَ هذه الكوابيس من ملازمته.

العلاجُ بالممارسات الجسدية

عرفتِ المجتمعاتُ الإنسانية ظاهرةَ العلاج بالممارسات الجسدية منذُ بداية نشأتها، وتشمل جميعَ العلاجات التي تمارس باليد وهي: التدليك والكي والحجامة، والفصد، والتجبير والوشم.

التَّدليك:

التَّدليك أو المساج هو أحدُ فنونِ الطب القديمة، شاعَ التداوي به بينَ الصينيّين واليونانيّين والفرس. وهو عبارة عن إثارة فوق الجلد تنتقلُ بواسطة الأعصاب إلى أماكنَ بعيدة في الجسم. ويتم التدليكُ باستخدام اليدِ أو استخدام دواءٍ أوَّلي يضعه المعالج على العضو المصابِ في جسمِ المريض لبضع ساعات أو أقلّ ثمَّ يزيله، كعلاج شلل الوجه، حيث يقوم المعالجُ بعمل خلطةٍ من زيت سنام الجمل والتمر ويضعُها تحتَ ذقن المصاب ويلفُّها بقطعة قماشٍ سميكة، وفي اليوم التالي يعود المريضُ إلى المعالج ليزيلَ له أثرَ الدواءٍ ويغسل

مكانه، ثمَّ يدلك مكانه عدَّة مرات، ويتكرَّر العلاج حتى يتمَّ الشفاء. ويعالج التدليك أغلبَ حالاتِ الصداع وتنشيطَ الدورة الدموية، كما يفيد في تخليص الجسم من الموادّ الضارَّة والتخلص من الترسبات المتبقية من عملية التمثيل الغذائي في الأنسجة. كما يُعَدُّ من أفضلِ الوسائل لتخليص الجسم من التوتر والإجهاد، ويخفِّف من تشنج العضلات وشد الأوتار والأربطة المتصلة بالأنسجة.

الحجامة:

عُرفتِ الحجامةُ في المجتمعات القديمة كالصين وشرق آسيا والهند، كما مارسَها المصريون القدماء، وعندَ ظهور الإسلام صار العلاجُ بالحجامة سنَّة عن الرسول -صلّى اللّه عليه وسلم -، حيث قال «أمثل ما تداويتم به الحجامة والفصد» (رواه البخاري ومسلم). يقصَد بالحجامة مصُّ أو تسريب كميةٍ من الدم من موْضع محدَّد بغرض مداواة عضو أو مرض معيَّن. وكان قديمًا يستخدَم لعمل الحجامة كاساتٌ مجهَّزة من قرون البقر أو مصنوعةُ من الفخار، وقد ظهرتْ حديثًا كاساتٌ زجاجية سميكةُ الصنع لعمَل الحجامة، وهو ما ساعدَ على انتشارها وكثرة التداوي بها، حيث إنَّ الفخار قديمًا كان سهلَ الكسر وضعيف النتائج في حالة الحجامة الجافة.

الحجامة نوعان: أمّا رطبة أو جافة. وتتمُّ الحجامة الرطبة بتطهير موْضع الألم، وإدخاله في محجمٍ معْدني أو زجاجي، ثمَّ يُزال المحجم بعد بضعِ دقائق بعد أن يتركَ أثرًا على الجلد بهيئة المحجم، ثمَّ يستخدم الحجّام موسَ حلاقة مُطهِّرًا، أو مشرطًا طبيًّا لتشريط المكان المصاب بخفَّة ومهارة، ويُعيد وضعَ المحجم على الجرح ليتجمع الدم داخلَ الكأس، وأثناءَ التشريط يقرأ المريضُ في سرِّه فاتحة الكتاب وآية الكرسي سبعَ مرّات. أمّا الحجامة الجافة هي عبارة عن كاسات هواء بدون تشريطٍ للجلد ولا خروجٍ للدم، وتتمُّ باستخدام كوب من الزجاج أو محجم وإدخال الجلد تمامًا به (شفط الجلد)، وتترك بضع دقائق ثم يقوم الحجامُ برفعها مِن على الجلد بخفَّة مُحدثًا صوتَ فرقعة يشعر بعدها المريضُ بالراحة. على أن يقوم المعالجُ بتدليك الجزء المصاب قبلَ استخدام كاسات الهوى، وأحيانًا يقوم المعالج بإشعال فتيلةٍ مصنوعة من القُماش السميك داخلَ الكأس ليلتصق تمامًا بموضع الألم.

والتَّداوي بالحجامة له أوقاتٌ معينة، وشروطٌ لا يجب الإخلال بها، وأفضلُ أوقات الحجامة وسطَ الشهر من اليوم السادس عشر تحديدًا، ولا تفضَّل في النصف الأول من الشهر العربي. وأفضلُ الأيام لها هو الاثنين والخميس. والأفضلُ أن تكون الحجامة على الرِّيق وليس على شبَع، فهي على الشِّبع داءٌ وعلى الرِّيق دواء. ولا ينصح بالاستحمام بعدَها مباشرة كما يُمنَع جماعُ الرجل بالمرأة لمدَّة ثلاثة أيام بعد الحجامة. ولا تجوز الحجامة لمَنْ لا يجاوز خمسَ

عشْرة سنة، ولا للمرأة الحائض حتَّى تغتسل. ويفضَّل دفنُ بقايا الدم الفاسد والأدوات المستخدمة في تلكَ العملية داخل الرمال أو التراب.

أمّا الفصد- والذي وردَ ذكره في الحديث الشريف- فهو عبارة عنْ إخراج الدَّم الفاسد من الجسم المعلول دون محجم. ويشيع استخدامُه في الكثيرٍ من الأنحاء، وكان المعالجون في القرون الوسطى يُعالجون مرضاهم به، وتستخدم فيه إبرةٌ واسعة القناة تدخل في وريد الذّراع، أو موس حلاقة لإخراج الدَّم الفاسد، ولا يلجأ المعالج للفصدِ حاليًا إلّا نادرًا نظرًا لخطورته.

الكي:

الكيُّ علاجٌ معروف منذُ أزمنة بعيدة، وهو الأساس الأوَّلي للعلاج بالكيِّ الكهربائي. وفي صحيح البخاري: «الشفاء في ثلاث: شربة عسل، وشرطة محجم، وكيَّة نار. وإني أنهى أمتي عن النار». فإذا أعيَا الدواء فآخرُ الطب الكي». وفي حديثٍ آخر «ما أحبّ أن أكتوي» إشارة إلى أن يؤخّر العلاج بالكي حتى تدفع الضرورة إليه. ويلجأ الطبيبُ الشعبي إلى الكيِّ في معالجة آلام العمود الفقري والكبد والصداع والأمراض الجلدية. ويستخدم المعالجون أساليبَ مختلفةً في الكي، كالكي بالمسمار المحمي أو (العطبة) وهي فتيلة تحرق بالنار، وتوضَع على مكان الألم. وفي حالات الانزلاق الغضروفي وعرق النسا، يكوَى المصاب بمسمار ساخنٍ في الفخذ وبطن الساق وأصبع القدم الصغير، وقد يكتفي المعالجُ بكي الأصبع فقط.

الوشم:

يمثِّل الوشم ظاهرةً قديمة في المجتمعات البشرية، فقد عُرف منذ قديمِ الزمان في مصر، حيث وجدَ على بعض المومياوات المصرية، واستخدمه المصريون القدماءُ كعلاجٍ ودرعٍ واقٍ ضدَّ الأمراض وطرد الشَّياطين التي تدخل جسم الإنسان وتسبب لَه آلامًا، وظنًّا منهم أنه يبعدُ الحسدَ فيما اتخذته بعض الشعوب كقربان لفداء النفس أمام الآلهة، كما كان الوشمُ تعويذةً ضدَّ الأرواح الشريرة ووقاية من أضرار السحر. ومازالَ يدخل الوشمُ في الأمور الطبية المستعصية.

والوشم عبارة عنْ رسومات على جلدِ الإنسان تستخدم بواسطة غرزِ الإبَر في الجلد، بألوانٍ ذات مواصفاتٍ خاصة، إما من الكحل، أو سماد النار، أو أصباغ كيماوية خاصَّة، وذات ألوان متعددة. وتتعدد أشكالُ وصور الوشم وأنواعُه والغرض منه، فمنه: وشمُ الإصابات، والوشم الطبي، ووشم الاستبشار أو التفاؤل، ووشمٌ خاصٌّ ببعض الطُّقوس الدينية والعبادات أو الوشم المرتبط ببعض الخرافات والمعتقدات الشعبية. وأصبحَ الوشمُ الآنَ وسيلة علاج شعبي تجميلي مثل: تعزيز الحواجب، تحديد الشفاه، تحديد

العيون، تلوين الخدود... إلخ. ونجد الوشمَ في بعض المجتمعات عبارة عن دلالات ورموز مُختلفة يعكسُها، حيث يتضمَّن رموزًا تعكس دلالاتها معتقدات شعبية وسحرية مختلفة، فوشمُ السَّيف يرمز للبطولة والشجاعة، ويوحي وشمُ الهلال والنجمة بالتفاؤل، ويوحي وشمُ القطة السوداء بالتفاؤل، أمّا وشمُ الغراب والبومة فهما رمزَا شؤم، وترمز الزهور والورود للصداقة والمحبة. أمّا الإبريق وسجادة الصلاة فيرمزان للطهارة والنقاء. وعلى الرَّغم مما يسببه الوشمُ خاصَّة بطرائقه القديمة من الألم الشديد لمَنْ يقوم به؛ لكنَّنا نجد الكثيرَ من فتيات القرى كن يذهبن قبل الزواج إلى الأسواق الشعبية لدقِّ السمكة كفألٍ حَسن تجنبًا لحالات العقم.

الطبُّ الشعبي الديني

الطبُّ الشعبي الروحاني أو الغيبي هو أحدُ الوسائل العلاجية الشَّعبية للوقاية أو العلاج أو الحماية، ولا يقل أثرُ العلاج الروحاني في المفهوم الشعبي عنِ التداوي بالوسائل الطبيعية، بل يتداخل مع الطبِّ الطبيعي والمعالجات الأخرى في كثيرٍ من الأحيان، سواء في أسلوب المعالجة أو طريقة إعدادِ وصفات العلاج. ويتخذ العلاجُ الروحاني مظهريْن هما: الرقية والتلاوات القرآنية والممارسات السحرية، ويكون الاعتمادُ في المحلِّ الأول على العلاج بالقرآن أو داخل المؤسسات الدينية كالجوامع والكنائس. ومن المعروف أنَّ الاستشفاء بالتلاوات القرآنية هو بمثابة علاجٍ نفسي، قال تعالى «وَنُنَزِّلُ مِنَ الْقُرْآنِ مَا هُوَ شِفَاءٌ وَرَحْمَةٌ لِّلْمُؤْمِنِينَ» (سورة الإسراء:82). وقال الرسول -صلَّى اللَّه عليه وسلم -: «خيرُ الدواء القرآن». واللجوءُ للتِّلاوات المباركة في حالة الضيق النفسي تطمئنُ القلبَ، وتزيل الكرب بما لها من قوةٍ إيحائية.

ولعلَّ الارتياحَ النفسي في وجود صلة بين الدين والعلاج هو ما ينبعُ من ثقافة المجتمع فيما ينظر أفرادُه إلى حماية الدين وقوته في صدِّ الغيبِ عنهم، واعتقادًا منهم منذُ القدم أنَّ الأمراض من عمل الأرواح الشِّريرة والآفات غيرِ المنظورة، لذا دأبَ الناس على مكافحة تلك الكائنات الغيبية بوسائلَ مختلفة. نتيجة لذلك يبدأ تحديد أسبابِ الإصابة بالأمراض العضوية وغير العضوية إلى المعتقدات في العوامل الغيبيَّة منها: الحسد، والنظرة، والسحر، وعدم وفاء نذر قديم، وغضب آل البيت، وغضب أهل الأرض «القرين»، ومسّ أو لمس الجن، وغيرها من الأسباب ذائعةِ الصِّيت داخلَ المجتمع، والتي لكلٍّ منها طرائقها وأساليبها ووصفاتُها الشعبية وطقوس تحترَم عند القيام بها. هنا يلزم اللجوء سواء لطرائق روحية أو غيبية أو لأشخاص كوسيلة للعلاج كزيارةِ شيخ، مقام، أحدِ الأولياء الله الصالحين، أحد القديسين، مُشعوذ، دجال، بجانب العلاج بالطبِّ النبوي وتلاوة القرآن أو المزامير القبطية، كذلك ترديدُ الرقوة سواء كانت شعبية أو شرعية.

ويشكَل العلاجُ بالسحر مبحثًا من مباحث الطب الشعبي، ويلجأ الكثيرُ لحرق البخور والشبَّة والملح تجنُّبًا للحسد. ويصاحب حرقَ البخور العديدُ من طقوس الاسترضاء التي يعتقد بأنها تساعد على الاتِّصال بالأرواح الغيبية لتدرأ الشرَّ والأذى، وتجلبَ الخير كالرقوة، ويقوم الراقي بحرقِ البخور في المبخرة ودورانه على رأس المحسود مردِّدًا بعضَ الآيات القرآنية، ومتمتمًا ببعض الكلمات «برئيك والرب يشفيك، رئيتك برئوة محمد بن عبد الله الرئوه سايره من كل عين زارجه»، ويقصّ ورقة بيضاء على شكل عروسة تمسك بطرفِ اليد وتمرَّر على المريض أو المعلولِ، ثمَّ يتمُّ تخريمُها من عين أم المريض ووالده وأصحابه وجميعِ الناس، وكلِّ مَنْ رآه ولم يصلّ، ثمَّ تحرق العروس ويؤخَذ رمادُ الورق يُدهَن به كعبُ الرجل وجبهةُ المرقي على هيئة صَليب. وتشكل الشبَّة في البخور أثناءَ حرقها على هيئة الشخص الحاسد. ويقوم بالرُّقية المشايخُ وكبار السنِّ وأصحاب البركة والصالحون وحافِظو القرآن، وهو ما يكشفُ عن الدور الذي كانت وما تزال تلعبُه الرُّقى الشعبية التي يُعتقد بقدرتِها على مُداواة الأفراد، بما تملكُه من صفاتٍ سحرية، وكذلكِ في مراحل ما قبلَ ظهور الطب في العصور الوسطى، وهو مُعتقد يرجع إلى عصورٍ موغِلة في القدم، كانت تستخدَمُ فيها الرُّقى لمداواة الأمراض المختلفة.

العلاجُ بالممارسات الغيبية

هناك ممارساتُ استرضاءٍ تقوم بها الجماعاتُ الشعبية لتتقي بها أخطارًا يُعتقد أنَّها تهددُ حياة أفرادها منذُ لحظة الميلاد وحتى ما بعد الموت، ويكون الاعتمادُ في هذا النوع من العلاج على التعاويذِ الخاصة ببعضِ القائمين بأعمال الدَّجل والشعوذة ممّنْ يلجأ إليهم العامَّة عند فُقدانهم الأملَ في الشفاء. وهذه الأخطارُ المتوهَّمة ناتجة عن الاعتقاد بأنَّهم محيطون دائمًا بكائناتٍ غير منظورة، أو فوق طبيعية تتسبب في إصابةِ البعض بعددٍ من الأمراض ذاتِ الطبيعة السحرية، ويعجز الطب الحديثُ عن مداوتها. وتوصَف الكائنات فوق الطبيعية بـ «الأسياد» غيرِ المرئية، وكذلك بالملائكة «المخفيّين»، وهما وصفان يدلّان على ما يُعتقَد بقدرةِ هذه الكائنات وما تملكُه من سطوةٍ على الأفراد، تشبه سطوة السَّيد على عبيدِه، ولتفادي هذا الإيذاء يُعتقد بقيامِ بعض الطقوس العلاجية لاسترضاء هذه الكائنات.

وطقوسُ الاسترضاء هي طقوس عادةً ما تُدرَج ضمن المعتقدات الطبيَّة السحرية للجماعات الشعبية، وذلك لاشتباكها من جهة مع بعض وسائلِ الطب الشعبي، ومعَ بعض الممارسات السحرية من جهة أخرى. وتختلف خطواتُها حسب كلِّ مرحلة من مراحل دورة الحياة، وكذلك حسبَ كيفية إصابة الفرد بذلك الأذى، وتأتي هذه الطقوس السحرية الوقائية لدفع الضَّرر المحتمل

حدوثه من جانب الكائنات غير المرئية، لكنَّها في الغالب الأعم تكون لاسترضاء هذه الكائنات، نتيجة تعرض أحدِ أفراد الجماعةِ لأمراض معينة يُعتقد أنَّ لها طبيعة سحرية، وتستخدم في هذا المجال أحيانًا التعاويذُ والأحجبة والطبول والرقص وبعضُ المعادن.

وفيما يخصُّ الدم فإنَّ الاعتقاد بأنَّ الدمَ قادر على شفاء بعض الأمراض هو اعتقادٌ ذائع وقديم. ويبدو أنَّ الاستعانة بدم الطيور بدلًا من دمِ الإنسان أو دمِ الذبيحة القربانية هو من الرَّواسب الموروثة وتطويرٌ للاعتقاد القديم. وثمَّة تصور بأنَّ المرأة التي تصاب بأمراض غيرِ مُزمنة بشكل متكرر، على فتراتٍ مُتباعدة، تكون أختُها غضبانة عليها، وتنحصرُ هذه الأمراض في الشعور بالهزال، وآلام العظام، أو وجود تجمُّعات دموية بمناطقَ متفرقة بالجسد. فتقوم هذه المرأة بعد صلاةِ المغرب بذبح ثلاثةِ أزواج من الحمام؛ زوج أحمر وزوج أبيض وزوج مبلق (ريشُه خليط من الأبيض والأسود) وتلقي المرأة دمَ الذبح مباشرةً فوق رأسها وهي جالسة بطشتِ الاستحمام، وتدعك جسدَها بالدم، وتتلو نصوصَ الاستحضار والاسترضاء، وترتدي ملابسها فوق جسدِها المدهون بالدم، وتنامُ وهي على هذ الحالة، وفي صباح اليوم التالي تستحمّ وتتلو نصَّ الصرف ثمَّ تطهو أزواج الحمام لأهل بيتها.

أمّا التخطية فوقَ القبر؛ فتذهب المرأةُ بطفلها المريض إذا كان يُعاني من تعثُّر في المشي أو تأخُّره عن السنِّ والنمو أو تأخر الكلام أو مُصاب بأحدِ أمراض العيون إلى قبر شخص متوفًّى حديثًا، وتخطو وهي تحملُ طفلها فوقَ القبر سبعَ مرات لليمين وأخرى للشمال، على أن تحاولَ أن تحصلَ على جزءٍ ولو يسيرٍ من الطين المتخلف من عملية الغُسل، لتدهنَ به قدميه، ثمَّ تنزع جزءًا من طين القبر لتدهن به قدمي الطِّفل، ثمَّ تخطو به سبعَ مرات من فوق القبر يمينًا وشمالًا، على أن يحدثَ هذا وقتَ صلاة الجمعة، وهو ميقاتٌ تطهيري كالفجر، إذ يتصوَّر أنَّ أداء هذه الطقوس خلالها يضاعف فعاليتها.

ويُعَدّ الزارُ أحدَ أساليب العلاج الروحاني، وهو أسلوب علاج جماعي، انتشرَ في مصر منذُ عهود قديمة، وتتعدَّد أنواع الزار بحسب أيام الأسبوع، وتبعًا لـ «الجن» الذي يتقمَّص جسد المريض، فمنهم الجنُّ الأحمر، وأسياد الماء، والسلطان الجبلاوي، ويارو بك، والست سفينة والصعيدي، والعربي، والست الكبيرة، وأم الغلام، والسلطان المغربي، والسلطان النصراني، والحبشي، والنوبي، وكثيرين غير ذلك، ولكل نوعٍ من هذه الأنواع طقوسُه الخاصة ولونُ ملابسه وتمائمُه وعطوره، والتي يحدِّدُها نظيرَ خروجه من جسد المريضة.

وتُطلق على المريضةِ في الزار كلمةُ «العروسة» وهي التي يُقام لها حفلاتُ الزار لعلاجها مهْما كان عمرها، والتي في الغالب تعاني من مشاكلَ نفسية مثل: غياب الزوج أو عجزه، أو أن تكون عانسًا، أو تعرَّضت إلى ضغطٍ أو وهْم.

وهي ذاتُ المريضة التي تعكس وتجسد الجنَّ ويتحدَّث بلسانها. والطلباتُ التي يطلبها الأسياد تكون عند البعضِ دقيقة ومعقَّدة بشروط من الجن لا يمكن تجاهلها لإقامة الزار. فتحرصُ السيداتُ والشيخات على الالتزام بالملابس ومكمِّلاتها من التَّمائم في أدقِّ التفاصيل لاعتقادهنَّ أنَّ ارتكاب أدنى خطأ قد يفسدُ العلاقة معَ الجن، ويسبِّب للسيدة الملبوسة المرض. وعلى الكودية تحديدُ نوعِ الأسياد ومعرفة طلباتهم، وأنْ تقدِّم الأدوار الخاصَّة، فلكلِّ دورٍ دقة خاصَّة، وجنّ خاص.

وتحملُ كلًّا من الكودية (المرأة المسئولة عن عمل فرقة الزار وطقوسه المختلفة) والعروسة عادةً مجموعةً كبيرة من التمائم والمعلقات المصْنوعة من القطع المعدنية، أو من الصَّدف، أو من البلاستيك، وهي ذاتُ أشكالٍ وتنويعات وكتابات مُتباينة تصنَع في أماكن محددة. ولا تخلعُها أو تتخلَّى عنها أحيانًا إلّا بعد مرور سبعة أيام من مراسم الزار. فهي تؤدّي وظيفة «الحجاب» إلى جانب كونها وحدات مصاغ. وتستخدَم بغرض إيجادِ وسيلة مُريحة لحمل بعضِ العناصر الطبيعية أو التَّمائم التي يعتقد بأنها تحملُ في طيّاتها قوى سحرية قادرة على حماية المريضة من أهوالِ ومعاكسة الأرواح الشريرة، ولاسترضاء الأسياد، كما تهبُ القوة وتمنحُ الصحة والعافية. وأثناءَ الحفلة تدهن جبهة المريضة بمزيجٍ من دمِ الأضحية وماءِ الورد ومسحوق الأعشاب العطرية كجوزة الطيب والهيل والقرنفل، وتغتسل بعدَ فترة وجيزة. ويقصد بهذه الممارسات الطقسية استرضاءُ الجنِّ ليغادرَ جسدَ المرأة ويحلَّ بجسد الأضحية.

والخلاصة، أنَّ الطبَّ التقليدي (الشعبي) إجماع على نظام صحِّي مُتعارف عليه بينَ فئةٍ من الناس تتداول فيه الخبرات والمهارات بالتَّوارث، وتثرى بالإبداع المتجدِّد. وعليه فلا يجب إغفالُ وجود مثلِ تلك المعتقدات والممارسات، والتي يمارسها العديدُ من أعضاءِ المجتمع بغضِّ النظر عن تفاوتهم الاجتماعي والثقافي والديني، فليسَ الشعبي اقتصاره على طبقة دون الأخرى، وغالبًا تكونُ أدنى؛ بل الشعبي هو العامُّ الذي يشترك فيه الغالبيةُ من أبناء المجتمع ذوي الأصول الثقافية الواحدة.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞



الخُبْز في التراثِ الشّعبي

في البدء كان الخبز، فمنذُ أقدم العصور التاريخية كان المصري القديمُ يعتبر الخبزَ طعامًا أساسيًّا تقوم عليه حياته، ففي الشَّكوى الثانيةِ من شكاوى الفلاح الفصيح إلى فرعون مصر يُخاطب مديرةَ المنزل، مذكِّرًا إياها بما يحتاجه الإنسان في الحياة قائلًا: «إنَّ ما يحفظ أودَكَ في بيتك قدحٌ من الجعة وثلاثة أرغفة من الخبز».

ولذلك احتلَّ الخبزُ مركزًا رئيسًا، بل كان على قمَّة الطعام اليومي لقدماءِ المصريين، فعندما نلقي نظرةً على قوائم القرابين والنُّقوش الكثيرة التي تركَها المصري القديم على جدرانِ المعابد والمَقابر، وكذلك على قوائمِ الطعام التي يأخذُها الموتى معهم والقرابين التي تقدَّم للآلهة في المعابد، وكذلك القرابين الجنائزية التي تقدَّم على موائدِ القرابين أمامَ المقابر، نجد أنَّ الخبز احتلَّ المرتبةَ الأولى، ولذلك ليس مستغرَبًا أن نُحصي ما يقرب من خمسةَ عشَر نوعًا من الخبز خلالَ عصر الدولة القديمة، ولكن بمرورِ الزمن، ووصولًا إلى الدولة الحديثة تزدادُ تلك الأنواع حتى تصلَ إلى ما يقرُب من أربعين نوعًا من الخبز والمخبوزات المتنوِّعة التي اختلفت أشكالُها ما بين المستدير، والبيضاوي، والملفوف والمخروطي الشكل، كذلك اختلفت أنواعُ الدقيق المُستخدم في تلك الصناعة ما بينَ القمح والشعير والذرة.

الخبزُ في الثَّقافة الشعبية

والحياةُ المصرية مازالت وفيَّة لهذا العنصر الغذائي، فيحتلُّ الخبزُ في الثقافة الشعبية المصرية مكانةً خاصَّة، دفعت به نحو اختيارِ اسمٍ له يقترن بالوجودِ والحياة، فهو «العيش» أي الدافع إلى الحياة ووقودِها. وهو الرزق، ومن أجلِه يكدُّ الناس ويعملون «أكل عيش»، وهو كذلك محدِّد لقيمٍ يحرصُ أفراد أيِّ مجتمع على بثِّها فيما بينهم «كلت معاه عيش وملح». وهو قسم «والعيش والملح» إذ يعبِّر عن علاقةٍ حميمة بينَ الناس ليكون الحلفُ قاطعًا لأي شكوى أو ظنونٍ، وداعيًا لتصديق الحالفِ به، ذلك لأنَّ خيانة العيش والملح لها عواقبُ وخيمة في المعتقدِ الشعبي. إلى غيرِ ذلك من مَفاهيم ودلالات تشير جميعُها إلى تفرُّد الخبز بأهمية خاصَّة لدى أفرادِ أيِّ جماعة من جماعات المجتمع المصري.

المطبخُ المصري

ويُعَدّ المطبخُ المصري من أكبرِ مطابخ العالم استهلاكًا واستعمالًا للخبز؛ حيث تشيرُ إحدى إحصاءات وزارة الزراعة إلى أنَّ متوسطَ استهلاك الفرد المصري من القمح والذرةِ يبلغ أكثر من نصفِ كيلو من الدقيق يوميًّا، وهو من أعلى

المعدلات استهلاكًا في العالم. ويصنَع الخبزُ على المائدة المصرية في (36) شكلًا من أشكال التَّصنيع، أشهرُها العيش «الشمسي» في الصعيد، و«البتاو» في الدلتا، والخبز «البلدي» في القاهرة. ويوجد في العاصمة وحدَها نحو (18) نوعًا من الخبز، أبرزها: «الفينو»، و«الكيزر»، والفطائر، و«الشُريك». وتتفاوت الأنواعُ من حيث الجودة، والسِّعر، ونوعيَّة الحبوب، كما تتفاوت حسبَ الأحياء ذاتها ومستواها المعيشي.

عادات وتقاليد

تعبِّر كثيرٌ من عادات وتقاليد المصريين عن احترامٍ بالغ قد يصلُ إلى حدِّ التَّقديس للخبز، فتعبِّر السيدات في الريف عن امْتنانهنَّ لمنْخل الدقيق بوضْع قطعةٍ من الخبز في قلبه بعد الانتهاء مِن الخبيز لدوامِ نعمته. كما يُقبِّل المصريون كسراتِ الخبز التي قد يتعثَّرونَ بها في الطريق كنوعٍ من الاعتذار، ووضعها جانبًا خوفًا من أن يدوسَها أحد.

وكان للخبزِ عندَ المصريين عيدٌ خاصّ يسمى «عيد النقطة» في الحادي عشَر من بؤونة بالتقويمِ المصري (8 يونيه إلى 7 يوليه) يَعجن خلالَه الفلاحون خبزَهم دون استخدام الخميرة في المَساء، فإذا وجدوه مُختمرًا في الصباح استبشروا بوفرة فيضانِ النيل، لاعتقادِهم أنَّ ملاكًا من السماء يهبُهم نقطةً من ماء مخمر خلالَ المساء.

وإذا تعرَّض أحدُهم لكابوس يضعونَ له تحتَ الوسادة رغيفَ خبزٍ به ملح وسكّين لطرد الأرواح الشريرة. وفي المأثور الشَّعبي توصَف السيدة التي يتخمَّر عجينُها بسرعة بأنَّها غيورة، دمُها حام، فتنتقل سخونتُها إلى العجين. وبالعكس المرأةُ صاحبةُ الدَّم البارد، ذاتُ البالِ الطويل، التي لا تتَّسم بسرعة الحركة فعجينُها يأخذ وقتًا إلى أنْ يتخمّر.

الغرابيل والمناخل

وتدورُ في بعض القرى مُعتقداتٍ عنِ الغِرابيل والمِناخل، ترْمي إلى عدمِ جواز إقراض المنخل أو الغربال ليلًا دون أن تضع فيه صاحبتُه كسرةَ خبزٍ صغيرة، حتَّى لا يدخل إلى دار المقترضة فارغًا. وتفسيرُ ذلك هو أنَّ دخولَ المنخل أو الغربال على أهل الدّار فارغًا يعدُّ نذيرَ شؤم بخلوِّ الدار المُستقبلة من الخير، كما أن هذا الإجراءَ لا يقتصرُ على المُنخل أو الغربال فقط، ولكن على كافَّة الأواني والأوعية، والتي لا يجبُ أن تدخل دارَ مُقترضها دونَ أن يوضَع فيها ما يلغي فراغَها التام.

وهذا الأمر يقتصرُ فقط على فترةِ الليل، فإذا تمَّ التبادلُ نهارًا فليس هناك أيُّ داع لمثل تلك المُمارسات. ومنطلق هذه الأفعال من مُعتقدات راسِخة بأنَّ

الليَلَ والظلام يرتبطان بالأرواح الشريرة الهائمَة، ولمّا كان الغربالُ أو المنخلُ أقربَ الأدوات المتعلقة بصناعة «العيش» فإنَّ احتلالَ الروح الشريرة لهُمَا أضمنُ وسيلة لضرْب الأسرة في أساس وجودِها «عيشها». ولكنَّ هذه المعتقدات اختفتْ بفعل تعلُّم المرأة التي أصبحتْ لا تميل إلى هذا الفكر الغيبي الذي أصبحَ لا يتَّفق ومكتسبات العقل الرشيد.

العجْنُ والخميرة

تصاحبُ طريقةَ العجْن ومراحله أقوالٌ إنشادية مسْجوعة، تتضمَّن حوارًا مفتوحًا بين العجين والعاجنة؛ بغرض المصالحة فيما بينهما، أملًا في الحصول على الرغيف المأمول. وتتركز الأقوالُ مصاحبةً لعملية العجن في توسُّل موجَّه إلى الله «سبحانه وتعالى» كي يتمَّ مراحلُ إعداد الخبز بالشكل الذي يرضي صاحبته، والنُّطق بالشهادتين، والتوسل بآلِ البيت، وعلى وجْه الخصوص السيدة نفيسة «رضي الله عنها» (145 - 208هـ)، وخطاب مفتوح معَ العجين نفسه تحفِّزه فيه على سرعة التخمُّر، وجودة ما ينتَج عنه من أرغفة. وعلى سبيل المثال: «خميرتك سكرك.. كلّ من داقك يشكرك»، وعند رشِّ مقدار ختامي للدقيق فوقَ العجين يُقال «سترك.. ما عفرتك بالصلاة على النبي». وعند بدْء العجين يُقال: «النبي فايت علي.. وعجيني بين ايدي قال لي: اتشاهدي يا صبية.. قلت اشهد أن لا إله إلا الله». ومن هذه الأقوال: «حلاوتك تجيلك.. وتطرح البركة فيك.. من أكل منك شبع ومن شافك قنع.. يقول اشهد أن لا إله الا الله وأن محمدًا رسول الله»، و «يا عجين اشرب شرابك.. ما عذاب إلا عذابك.. يا عجين لوف.. لوف.. كما لافت الحنة على الكفوف».

ويذكر أنَّ وجودَ الخميرة في البيت يرمز إلى الخير والنماء، كما ترمزُ إلى الادخار فيقال عنده خميره، وقلَّة وجودها أو اندثارها يرمز إلى القحط والفقر حتى يُقال للفرد المنحوس» وشه يقطع الخميرة من البيت».

طقوسُ الفرن

وقد كان هناك اعتقادٌ متعلِّق بالفرن ينتشر بشكلٍ واسع بين النِّساء، يتمثَّل في وجود كائناتٍ غيبية تسكنُ الفرن وتستقرُّ بداخله. وقد كان لشكْل الفرن وطريقة بنائِه والمهامِّ التي يؤديها دورٌ في ترْسيخ تلك المعتقدات، إذ إنَّ الفراغَ السفلي له (مقر الإشعال والوقود) تتغير حالتُه ما بينَ النور والوهج الصادريْن عن النار، وبينَ الإظلام التام. ولأنَّ أفرادَ المجتمعات القروية يعتقدون أنَّ الأماكن المظلمة التي تبتعدُ عن حركة الكائنات الحية هي مستقرُّ الأرواح والأشباح والجان، ولأنَّ حالة الإظلام لا تدوم عند البدءِ في أعمال

الخبيز، فقدِ اندفع الخيالُ الشعبي نحو إيجاد قدرات خاصَّة لما أطلقَ عليه «جان الفرن» أو «ملك الفرن»، تجعله قادرًا على احتمال النار، بل أيضًا يعملُ على إشعالها، ويسهم في إنجازِ المهمَّة برمَّتها. وتبعًا للاعتقاد بوجود تلك الكائنات بداخل الفرن كسكَّان يقيمون إقامةً دائمة به أثناءَ القيام بأعمال الخبيز وبعده، فإنه يجبُ على مَنْ تقوم بتلك الأعمال الالتزام بما يرضيهم ولا يدفعُهم إلى الإضرارِ بها. فمن بين الطقوس المتوارثة للجلوس أمام الفرن ألا تكون المرأة الجالسة أمامه غاضبة أو حزينة حتى لا يصيبها أذًى من «ملك الفرن». ومع الوقت تراجع الاهتمامُ بهذه المُعتقدات عندَ النساء المتعلمات، كما أدَّى انتشارُ أفران الغاز إلى الانْدثار الكامل لتلك المعتقدات.

إنَّ «الخبز» مرادفٌ للحياة في كلِّ حضارات العالم، قد يختلفُ شكلُه ولونه ومذاقُه من مكان إلى آخر، أو حتى في المكان الواحد، إلا إنَّ رمزَه يبقى موحَّدًا في التراث والتاريخ والتَّقاليد الاجتماعية اليوم كما هو عبرَ آلاف السنين. والحق أنَّ «الخبز» يمثل بجدارةٍ جزءًا هامًّا من التراث الثقافي والشعبي المصري؛ لأنَّه ببساطةٍ يحمل رائحةَ كلِّ بقعة من بقاع مصر، وهو بالتالي خيرُ معبِّر عن التنوع الثقافي والحضاري للشعب المصري.

الباذِنجَان بينَ التَّاريخ والفولكلور

هناك قصةٌ قديمة تقول إنَّ مزارعًا وجدَ بيضة جنٍّ فأخذها وأخْفاها تحتَ التراب في حقله، وبعدَ فترة من الزمن خرجت نبتةٌ من الأرض لم تكنْ معروفة من قبل، وعندما أراد القوم أن يأكلوها قالَ لهم: «لا تأكلوها إنَّها بيضُ الجان»، فأخذوا يضحكونَ ويسخرون منه، ويقطعونَ النَّبتة ويأكلونها، فأصابتهم الحازوقةُ الأفريقية، وهي مرضٌ فتّاك فماتوا عنْ بَكْرة أبيهم، ولم يبقَ إلا ذلكَ المزارع، فأخذ يزرعُ هذه النبتة «بيض الجان» بعد أن أخذَ الإذن من الجن، ومعَ مرور الزمن قُلِب حرف الضاد ذالًا؛ لأنَّ حرفَ الضاد من أصعب الحروف نطقًا، ومن هنا أصبح بيضُ الجان.. بَاذِنْجَان.

ينتشرُ الباذِنجان بصفتِه نباتًا حوليًّا عشبيًّا بكثرةٍ في بلاد العرب، ويعود أصلُه إلى جنوب وشرق آسيا، وبشكل خاصٍّ إلى الهند وسريلانكا، ومنه أسود اللون أو بنفسجيٌّ داكن والأبيض والأصفر، ومنه المتطاولُ والكروي الشكل، ومنه كبيرُ حجم الثَّمر وصغيره. اسمُه العلمي سولانوم ملونجينا (Solanum Melongena)، لكنَّ الباذِنجان هي التَّسمية الأكثر شيوعًا للنبات. وبحسبِ كتاب «الألفاظ الفارسية المعربة» (بيروت 1908) أن البادنجان كما جاءَ في محيط المحيط هو مُعرب «باذنكان» بالفارسية، ومعناه «بيض الجان»، وقِيل إنَّ «باد» بالفارسية اسمُ جنٍّ كان موكَّلًا على أمر التزويج، و«نك» وجمعه «نكان» هو المُنقار، فيكون معنى الباذِنجان بالفارسية «مناقير الجن». ويُعرَف

باسْم «باطلجان» بالتركية، و«باجان» بالكردية، ويعرفه العامة باسم «البتنجان» و«البيدنجان». ومن أسمائه العربية الفصيحة أيضًا: الأنب، والحدق، والحيصل، والقهقب، والكهكب، والكهكم، والمَغْد، والمَغَد.

الباذِنجَان في كتب التراث

كتبَ كثيرٌ من العلماء قديمًا عن الباذِنجان، ولكنه لم ينلْ منهم غير التهكُّم والسخرية والازْدراء، وعلى سبيل المثال: يصف ابنُ القيم الجوزية (1292 - 1350م) في كتابه (الطب النبوي) الباذِنجَان بأنَّه حادٌّ ومولِّد للسوداء والبواسير والسرطان والجذام، ويفسدُ اللون، ويسوده ويضرُّ ويُنتن الفم، ويقول في كتابه (زاد المعاد في هدي خير العباد) إنَّ الباذِنجَان ممّا يُضر بالعقل. أمّا مَعْمر بن المثنى فيقول: «قُطِعتُ في ثلاثة مجالسَ، فلم أجِد لذلك عِلَّةً إلاَّ أني أكثرتُ من أكل الباذِنجَان».

ويقول الشيخُ الرئيس ابنُ سينا (980 - 1037م) في كتابه (القانون في الطب): البَاذِنْـجَان الحديث أسلم، والعتيق منه ردئ، يولد السوداء والسدد، ويُفسد اللون ويصفره، ويسوِّد البشرة، ويورثُ الكلف، ويورثُ السرطانات والصلابات والجذام والصداع في الرأس ويُنتن الفم، ويولد سددَ الكبد والطحال، إلَّا المطبوخ منه بالخلِّ فإنه ربما فتحَ سددَ الكبد، ويولد أيضًا البواسير، ولكن سحيق أقماعه المجفَّفة في الظلِّ طلاءٌ نافع للبواسير، ويمكن الاستفادةُ من أوراقه في تلطيفِ آلام الحروق والخرجات والبواسير والقوباء.

أمّا داوود الأنطاكي (ت: 1599م) في كتابِ التذكرة فيقول عن الباذِنجَان: «يطيب العرق، ويذهب الصّنان والسدد التي في غيره، على أنه يسدّ ويلين الصلابات كلها، ويشدّ المعدة، ويدرّ البول، وأقماعه المسحوقةُ مع اللوز المرِّ شفاءٌ للبواسير وسائر أمراض المقعدة... ويولد السَّوداء ويُفسد الألوان». وقد زعمَ الرازي (ت: 923م) في كتابه (منافع الأغذية ودفع مضارّها) أنَّ البَاذِنجَان رديءٌ للعين والرأس، ويولِّد دمًا أسود، إلا إنَّه أشار إلى بعض منافعه ومنها أنه يناسبُ أصحابَ المعدة الضعيفة، لكنه عادَ للقول بأنَّ «الإكثار منه يسبب التهابَ العين والبواسير».

الباذِنجَان في الحكايات الشعبية

كان جحا يحبُّ الباذِنجَان فاشترَى منه، فأرادَ البائع أن يسخرَ من جحا فبعث أخاه ليسرق منه البَاذِنجان، فلما عادَ جحا إلى بيته وضعَ البَاذِنجان في مخزنٍ مظلم، وعندما سألت زوجته: أين البَاذِنجَان يا جحا؟ قال: وضعتُه في مخزنِ البيت. قالتِ الزوجة: إنَّ المخزن مظلمٌ فاذْهب أنتَ وائْتِ لي ببعضٍ منه.

دخلَ جحا المخزن وتصادَف في ذلك الوقت وجودُ اللص مختبئًا بداخله، وأقبلَ ليتناول البَاذِنجَان فمسكتْ يده اللص، فأمسكَ به وجرَّه للخارج وسأله: مَنْ أنت؟ قال اللص: أنا البَاذِنجَان. فتعجَّب جحا من غشِّ البائعين. وأخذ جحا اللصّ وذهبَ به إلى بائع البَاذِنجَان وقال له: ألا تخشَى الله؟ كيف تبيعُ لي هذا الرجل على أنه بَاذِنجَان؟ قال البائع وهو يسحبُ أخاه نحوه في صوتٍ خافت: ماذا يجري؟ قال أخوه اللص: لقد اكتشفَ جحا مكاني فقلت له أنا البَاذِنجَان، ثمَّ صاحَ البائع بصوتٍ عال قائلًا لأخيه: ألم أقل لك اجْلس معَّ اللفت؟! ثمَّ اعتذر البائع لجحا وأعطى له بَاذِنجَانية بدلًا من اللص. صرخَ جحا في وجه البائع مُطالبًا أن يزنَ الرجل ويأخذ وزنَه بَاذِنجَانًا، هكذا يكون الحق. فتجمَّع المارة حوله ليروا ما يحدث، فاضطرَّ البائع بوزنِ أخيه اللص وهو يخفي غيظَه ثمَّ أعطى جحا وزنَه بَاذِنجَانًا، فأخذها جحا في سرور.

ويُحكى أنّ الأمير بشير الشهابي كان لديه طبّاخ ماهرٌ ذكيّ وخفيفُ الظلّ اسمه سرور، وكان الأمير يحبّ حديثَ سرور، كما كان يتلذّذ بطعْم مأكله. في أحدِ الأيّام قدّم له الطبّاخ وجبةً من البَاذِنجَان، فاستدعاه الأمير وقال له: ما ألذّ طعم البَاذنجان! فقال الطبّاخ سرور: سيّدي، البَاذِنجَان من أشهى المآكل: إنْ أكلته مقليًّا بقيَ طعمه على لسانك طولَ النهار، وإن أكلته محشيًّا كان شيخَ المحاشي، وإن أكلته مكبوسًا فهو أشهَى الكبيس.

انفتحت شهيّةُ الأمير، فبالغ في التهام البَاذِنجَان حتّى أصابه انتفاخٌ، فاستدعى طبّاخه وقال له: ما هذا البَاذِنجَان المنحوس؟ لقد سبّب لي انتفاخًا في بطني! فأجابه الطبّاخ سرور: البَاذِنجَان طعام رَديء، إن أكلته مقليًّا سبّب لك تضخّمًا في المصْران، وإن أكلته محشيًّا سبّب لك أحلامًا مُزعجة، وإن أكلته مكبوسًا سبّب لك الغثيان، وإن أكلته متبَّلًا سبّب لك انتفاخًا في البطن. فصاح به الأمير: ويحك! قبلَ قليل كان البَاذِنجَان ألذّ وأفضلَ المآكل، والآن تذمّه وتجعل فيه كلَّ العلل! فأجابه الطبّاخ: العفو سيّدي، أنا خادمُ سعادتكم وليس خادم البَاذِنجَان.

البَاذِنجَان وسوءُ الطالع

يقال إنَّ الإسبانَ جلبوا الباذنجان إلى تركيا من جنوب شرقي آسيا في القرن التاسع عشر، لكنْ ذكرُه يرد قبلَ هذا التاريخ بقرنٍ كامل في كُتب الطهي التي تعود إلى عهد السلطان محمد الفاتح. ونظرًا لأنَّ سوءَ الطالع لاحق البَاذِنجَان منذُ القدم فقد تحمل مسئولية الحرائق الخمسمائة التي شبَّت في إسطنبول في العصر العثماني، والسببُ أنَّ جميع سكان المدينة في فصل البَاذِنجَان كانوا يُشعلون النارَ أمام منازلهم لشوْي البَاذِنجَان دونَ الاكتراث للريح القوية التي تعرف حتَّى يومنا هذا باسْم «ريح البَاذِنجَان»، ففي ذلك الزمان لم يكنْ

لإسطنبول فرقةٌ للإطفاء، بل كان كلّ ما لديها أفرادٌ يحملون على ظهورهم مضخّات الماء، ويُهْرعون عدْوًا إلى موقع الحريق، وكل منهم يجاهدُ ليصل إلى موقعِ الحريق قبلَ غيره، وكأنهم في سباقٍ رياضي للعدْو، وليسوا في مهمة نجدة مدنية، فاحترق عددٌ من الأحياءِ بالكامل. وقد رافقتْ هذه السمعة السيئة البَاذِنْجَان في رحلته إلى أوروبا، ومنعتْه إنجلترا في القرن السادس عشر، وعرفَه الفرنسيون في سنة 1760م وكانوا يستخدمونَه للزينّة، ولم يأكلوه إلّا في سنة 1795م.

البَاذِنجَان في المعْتقدِ الشعبي

يدخُل البَاذِنجَان في تعبيراتٍ شعبية عديدة تتَّصل بالمرض العقلي أو حتى اختلال التَّفكير، فيقال: «فلان بدنجان»، أو «أوان البدنجان»، أو «البدنجان ظهر»... إلخ؛ إشارة إلى وجودِ شخصٍ مُختل، كذلك توصَف التصرفاتُ الطائشة أو المجنونة بأنها «بدنجان». فقد جرت عادةُ البغداديين أنهم إذا أرادوا التعريضَ بشخصٍ مهووس إذا تكلم بكلامٍ غير معقول أو يقوم بتصرُّفات شاذةٍ خارجة عن المألوف؛ فإنَّهم يشيرون إلى هذا الشخص بعبارة «اتركوه هذا وقت بيتنجان» كنايةً على أنه يتعرَّض لمقدمات الجنون بسببِ موسم البَاذِنجَان وهو فصل الصيف الحارّ الملتهب الذي يؤثر على الأعصابِ والانفعالات عند من يأكل البَاذِنجَان بكثرة.

ويعتقدُ المصريون منذُ القدم أنَّ الجنون ينتشر ويشتدُّ في موسم البَاذِنجَان الأسود وهو أوانُ الجوِّ الحار، ويقولون «رجل بادنجان» يعْنون أنه رجلٌ مجنون. وقد رصد المستشرقُ الإنجليزي إدوارد وليم لين في كتابه (المصريون المحدثون: شمائلهم وعاداتهم) هذا الاعتقادَ وما أنتجه من تعبيرٍ شعبي؛ فهو يحكي عن حادثةِ امرأة متزوِّجة عشقتْ رجلًا وكانت تستغفلُ زوجها، وحين ضبطَها معَ عشيقها هربَ العشيق بعد أن هدَّد الزوج بالموت، وطلبتِ المرأةُ من زوجها أن يطلِّقها فرفض، فاتَّهمته بالجنون، وجاء حارسٌ من المارستان (المستشفى) لينقله إليه فتجمع الجيرانُ وقال أحدُهم: «حقًّا إنَّ البَاذِنجَان كثير الآن». وظلَّ التعبير حيًّا، واستُخدم في الأفلام السينمائية ولكنَّه انزوى وأخذَ في الاختفاء في أيامنا هذه.

يُعرَف البَاذِنجَانُ عند الريفيِّين أنَّه من موادِّ المشاهرات، ومعنى ذلك أن المرأةَ عند زواجِها أو ولادتها أو طهورها (عندَ إجراء الختان) إذا دخلَ عليها أحدٌ بالبَاذِنجَان الأسود يسبب العقمَ وتأخُّرَ الحمل، وبالنسبةِ للمرأةِ النُّفساء ينقطع لبنُها، فتسمَّى «مشاهرة» أو «كبسة». وبذلك تحتاطُ النساء بأن تضعَ منْه بجوارها، أو تعلِّق منه بمخدعها؛ حتى يمنع المشاهرة، وفي اعتقادهم أنَّ ذلك يمنعها، وإذا أُحضرَ لها تخرج من مخدعِها إلى ناحيةٍ بعيدة، ويضعونه على

الأرض ثمَّ تدخلُ هي وتُخطيه سبعَ مرات، ويكون دائمًا بجوارها، وكذلك الشأن في مريضِ العينين.

وفي حال المشاهرةِ بالبَاذِنجَان كأحدِ أسباب العُقم وتأخُّر الحمل، تذهب المكبوسةُ إلى أرضٍ مزروعة بالبَاذِنجَان الأسود وتقوم بالتبوُّل عليها، أو تأخذُ قطعةَ طينٍ من الأرض وتصنع منها صوفةً وتضعَها عندَ بداية الرحم «بيت الولد» لمدَّة يومين على الأقل. وهناك طرقٌ للوقاية من الكبْسة وهي أن تقومَ المرأة بوضْع «زهرة زرقاء» نبات النيلة الزرقاء في قطعةِ قماش وتضعها في صدْرها، أو قطعة بَاذِنجَان أسود، وبذلك مهما حدثَ لن يتمكن أحدٌ من كبستها.

البَاذِنجَان في الأمثالِ والأحْجِية الشعبية

احتلَّ البَاذِنجَان مكانتَه في الأمثال العامية ولكنها مطافه يسودُها الشؤم والفقر، وتسيطر عليها الكآبةُ والازدراء. ومن هذه الأمثال: «زي بتاع البَاذِنجَان ما يهادي صاحبه إلا بالسوده»، «كانت القدرة ناقصة بدنجانة صبحت طافحة ومليانة»، «كلّ واحد له بدنجان شكل». ومن الحزازير (الفوازير) الشَّعبية في البَاذِنجَان تقول: «عبده عريانة، قاعدة في الجنانة» أو «شيخ أسمر وطربوشه أخضر» الجواب (البَاذِنجَانة).

وفي عالمِ الأحلام تدلُّ رؤيةُ البَاذِنجَان في المنام على علامةِ السعادة، ويدلُّ في وقته على الرِّزق بأقلِّ جهد، ولكنَّه في غير وقتِه مكروه، وأكلُه دليلٌ على إتيان الرخص، والتملق في الكلام والحقدِ والغش. وربما دلَّ البَاذِنجَان لأربابِ الصيد على الفرح والسرور من جهة الصيد. وقد دخل الباذنجان في الغناءِ الفلسطيني، فمِن أغاني الزفَّة للرجال في الريف المقدسي هذه الأغنية: «شمه ولمه هالريحان.. شكل منه للعرسان.. لأزرع ورده وبيتنجان.. كله عشان العرسان.

لقدْ وضعَ البَاذِنجَان في مرتبةٍ أدنى غذاء، ظلموه قديمًا، وفيه كُتبَ كثيرٌ من الذم والهجاء، لونُه أسود ولكن قلبُه أبيض، عائلة كبيرة أسموها العائلة البَاذِنجَانيةَ، اتَّهموه بالتخلف العَقلي وتأخُّر الذكاء، لكنَّ علماء التغذية أنصفوه حديثًا، بعد أن عُرفتِ القيمةُ الغذائية الكبيرة للبَاذِنجَان، واحتواؤه على البروتين والدهون والنشويات.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞


فريق
متميزون
E-BOOK

رموزُ السِّحر في التراثِ الشعبي

من المسلَّم به أنَّ الغوامض والأسرار والغيبيات والخفايا تسيطر بصفة عامةٍ على معرفة الإنسان منذُ فتراته الأولى، ولقد نشأ السحرُ في مظاهره الأولى عبرَ هذا الإطار الخفي والغامض والغيبي للأمور. كان المجتمع منذُ العصور الحجرية يعيش على الصيدِ والقنص، ومعه ظهرت طائفةٌ من الطقوس التي كانت تهدُف إلى تقوية عزيمة الأفراد ضدَّ خوفهم من المجهول عن طريق الإيحاء، ومِن هنا بدأت رموزُ السحر، والتي لم يتغير بعضُها منذ آلاف السنين عبر مختلف العصور في عهودٍ مختلفة المعتقدات والديانات. هذا معناه أنَّ السحرَ قد ارتبط بوجود الإنسان على وجه الأرض، وأنه ممتدٌّ طالما هناك حياة إنسانية على ظهرها.

استخدم السحرُ لحماية المخلوقات البشرية، وتهدئة مخاوف الناس ضدَّ الأشباح، وضدَّ الحوادث، وللتحكم في قوى الحيوانات لصيدِها أو صرفها ومنع أذاها أو التأثير عليها، واستعمل أيضًا بصفة عامةٍ لدفع الأرواح الشريرة، وكتعويذةٍ لتفادي الكوارث ودفع الأذى، أو لجلب الحظ السَّعيد والخير. ويعتبر السحرُ الأسود هو الأساسَ والأصيل من ضروب السحر، يأتي بأفعالٍ غيرِ طبيعية بفضل الوسطاء من الأرواح غير المرئية، والشريرة في أغلب الأحيان. والسحر الأبيض يأتي بأمورٍ غريبة في مظهرها، ولكن في واقعها تخضع لسببيةٍ طبيعية تعتمد على مهارةِ الساحر وقدرته التدريبية.

أمّا الرمز، فهو لغةٌ تشكيلية لها مفرداتٌ أصيلة، لها أهميتها ودلالاتها التاريخية والإنسانية التي تتجاوزُ الزخرفة، فأشكالُها وتعبيراتها تستمدُّ في كثيرٍ من الأحيان من رمزية المعتقدات، وأحيانًا أخرى من رمزيةِ العناصر الطَّبيعيَّة الموجودة في البيئة، فقد يستخدم الفنانُ رسمَ النبات أو طائر أو شكلٍ هندسيٍّ، وقد يعبِّر الشكلُ عن حدثٍ وقعَ ذات يوم وانفعلت به الجماعة، ويعبر عنْه بالرمز، أو قد يكون مُعبرًا عن عادةٍ أو تقليدٍ من تقاليد المجتمع. وهناك العديد من الرموز السِّحرية سوف نرتشفُ من نبوعها، ونفهم دلالاتها، ومدى تحوُّرها بعد ذلك في العديد من العصور المختلفة.

رموزُ السِّحر من الطبيعة

الشمسُ قد اختيرَ لتصويرها شكلَ دائرة مشعَّة أو ما يشبه النجم الكبير، وأحيانًا كانت ترسَم على شكل دائرةٍ كبيرة بداخلها نقطة. وتُعَدّ عبادةُ الشمس من العبادات القديمة فهي أولُ الأجرامِ السماوية التي لفتتْ أنظارَ البشر في كلِّ شروق وغروب منذ بدء الخليقة، لتأثيرها المادي على حياةِ الإنسان والحيوان والنبات، فعبدوها وشيَّدوا لها المعابد وقدَّموا إليها القرابين.

والشمس في الأسطورة المصرية رمزٌ للخير والخصوبة وحرْق الأعداء. وعرفوا الإلهَ «رع» إله الشمس، وتخيَّلوه على هيئة الصقر، أو كإلهٍ له رأسُ الصقر. كذلك كان هناك عبادةُ الإله آتون «قرص الشمس» وقد وجدت أشعتُه على شكلِ أذرع ذاتِ أيدٍ تهبُ الحياة والقوة والحيوية.

وبالنسبة إلى الهلال والقمر، فقد عبَّر عنه الإنسان منذ العصر الحجري بهيئة قرنِ حيوان، وأحيانًا نراه على هيئة امرأةٍ واقفة، وذراعها ممتدَّتان جانبًا إلى أعلى بما يشبه الهلال، وفي أسلوبٍ آخر يصوَّر القمرُ بالكيفية نفسِها التي تصوَّر بها الشمس إلا إنَّه يكون أصغر حجمًا. فظهور الهلالِ- وخاصةً بعدَ الليالي والأمسيات الموحشة- كانت ظاهرة مُبْهرة عند القدماء حينها كانت تعقدُ الحفلات لظهوره، ولذلك عُبِد وقدِّس القمر والهلال عندَ كثير من الشعوب القديمة، واستخدم الهلالُ كتميمة لإله القمر ضدَّ السحر والنظرة الشريرة. ويرتبط بهذا الكوكب الإله «تحوت» الذي كان كاتبَ الآلهة في مصر القديمة والمشرفَ على محاسبة الموتى، إله الحكمة والسحر والفلك، وكان بحكمتِه واتزانه قادرًا على أن يفضَّ المشكلات التي تنشأ بين الآلهة، وكان على علمٍ بالصيغة السِّحرية التي تمكِّن الموتى من اجتياز العالم السفلي بسلام.

أمّا النجمة، فقدِ اعتبرَها المصري القديمُ أطفالًا لآلهة السماء التي تلدُهم في المساء وتبتلعهم في الصباح. كما رأى المصريون في العصورِ المتأخرة أنَّها أرواح الموتى. والنجوم ترمز إلى الكون، ومُرتبطة بميلاد الأنبياء. ومنها (النجمة الخماسية) وتسمَّى خاتم سليمان وتستخدم في الطقوس الخاصَّة بالسحر، وإذا كانت داخلَ دائرة فهي تمثل مكانًا مقدسًا آمنًا، وتستخدم للحماية من السِّحر. وهناك (النجمة السداسية) نجمة داود، ومعناها الحرفي درعُ داود، ترمز للعلوم الخفيَّة التي كانت تشمل السحرَ والشعوذة.

والماءُ رمزُ الحياة الخالدة والبعثِ والخصوبة وزيادة الرزق، فقدْ ألَّه المصري القديمُ النيلَ، واعتاد تقديمَ القرابين له، وتأليف الأناشيد لتمجيده؛ لذا تنوَّعت رموز الماء فكانت في العصر الحجري القديم تصوَّر على شكل جملةِ خطوطٍ متوازية ومتعرِّجة في اتجاهها، كما اخْتلفَ سمكُ الخطوط من شكلٍ لآخر، أيضًا تمثَّلتٍ على شكل مثلثاتٍ متجاورة متلاحقة وراء بعضها، وأحيانًا كانتْ ترسَم كخطٍّ حلزوني أشبه بمنظرِ القوقع يتزايد محيطُه تدريجيًّا. والماء في أسطورة «إيزيس وأوزوريس» رمزٌ للحياة والخلود والبعث والخصوبة، وقد أعطوا أحيانًا للنيل صفاتِ أوزوريس، ولما كان أوزوريس يُشرفُ على ما يكفلُ الخصْب، فقد كان يعتبرُ أيضًا هو الفيضانَ نفسه، كذلك عرفتْ إيزيس في عصور ما قبل التاريخ بأنها «روح الحياة».

أمّا النباتُ والأشجار، فيعتبر نحرُ الذبائح للمحاصيل الزراعية- ولا سيَّما الأشجار المثمرة- مِن بين ما تخلَّف من طقوسٍ قديمة، إذ كانت تعلَّق على قممها رؤوسُ الكباش أو العجول أو غيرها لضمانِ غزارة محاصيلها. وأهمُّ النباتات التي يَعتقدونَ فيها الأشجارُ الضخمة وأجذاع النخل، ولو رأوها يقبِّلونها ويتبرَّكون بها، ويعلِّقون عليها أثرهم، وقد ترمز الثيابُ التي تعلق على الأشجار في النُّذور وغيرها إلى جلدِ الإنسان نفسِه صاحبِ الثوب، فكأنَّ الناذرَ يبادل الشجرة بجلد جسمه لتبادلَه هي الأخرى بالصِّحة والرخاء. ويبدو أنَّ تقديسَ الأشجار والنبات لضمان حاصلتها الزراعية من ثمارٍ وحبوب تحوَّل مع مضيِّ الوقت إلى نذورٍ تُترك على الأشجار لتبادل الأفراد بالسعادة والخير والهناء.

ويعتبر النخيلُ من أهمِّ الأشجار المقدَّسة داخل الفولكلور العربي بصفة عامة، فالنخلة هي شجرةُ الحياة، ترمزُ إلى سخاءِ العطاء والخير والرزق الوفير والخصوبة، وتوحي بالعظمة والشموخ. وصاغَها الفنان الشعبيُّ بساقٍ بسيط به بعضُ الوريقات المسطحة المتجاورة وغير المتداخلة، لتمثل اختصارًا لمعانٍ قديمة ومعتقداتٍ تدلُّ على الازدهار والإخصاب والكرم لمرتديها. وقد رمزَ المصريون أحيانًا لظهورِ الروح العظيمة للحياة من المياه بزهرةِ اللوتس المائية، فكانت ترمز إلى الخصوبةِ والحياة المتجددة، وكانت تحمَل باليد أو يصنَع منها الأكاليل أو توضَع حول العنق، وتصنع منها القلائد.

وكانت الملابسُ الشعبية القديمة تطرَّز صدورُها، وكذلك الأكمام والأكتاف بأنواع من النَّباتات والزهور النَّضِرة، لنجدَ هذه الملابس في شكل طلاسمَ توحي بأنَّ مَنْ ترتديها كالأغصان المورقة النَّضرة، ومن التمثيل بالنبات أيضًا تصفيفُ الشَّعر على أشكال ضفائر تشبه سنابل القمح، لتمنحَ الفتاة الجمالَ، لتخبرنا أنها عروسُ القمح في نضارتها. وهكذا يمكن أن تفسر المعاني التي قد تكون مختبئةً وراء الزخارف النباتية في الحليِّ والطواقي وأدوات المنزل وأثاثه، وفي جميعها معانٍ قد ترجعُ في أساسها للتبرك أو التمثل بحيويَّتها وقدرتها على التجديد والبقاء.

رموزُ السِّحر من الكائنات الحية

انتشرَ استخدامُ الطيور والحيوانات في الأغراض السحرية، وكلُّ حيوان له مدلولٌ معين وغرضٌ عقائدي مختلف، وذلك برسْم الحيوانات أو استخدام بعضِ التماثيل الممثلة للحيوان أو بالحيوان نفسِه. وقد وجدتْ في العصر الحجَري القديم تماثيلُ مكسورة عن عَمد، ربما كان هذا جزءًا من الطقوس التي كانت شائعة. ومِن الواضح إذًا أنَّ الدافع من رسوم الكهوف للحيوانات ليس دافعًا جماليًّا؛ فلم يُقصَد بها مجردُ الفنِّ الخالص أو ما يُعرف بالفنِّ للفن، بل كان الهدفُ إطلاقَ تعويذة سحرية؛ ذلك لأنَّ هذه الرسوم لم تكنْ بالقرب

من مداخل الكهوف، ولكنها كانت- في أنحاء العالم- موجودةً في مؤخِّرة الكهوف، بعيدة عن الضوء، يظهرها ضوءٌ صناعي، فالصيدُ والحصولُ على الحيوان كان هو الشكلَ الأساسي للاقتصاد في تلك الفترة.

كذلك انتشرتْ أنواعٌ من الأحجبة من جلد الحيوان، واستخدامها في إبعاد الأرواح الشريرة، الأمرُ الذي يفسِّر الاعتقادَ بانتقال الأثر الروحاني من الحيوان إلى جلده، وهذه الأحجبة ترتبطُ بما يُعرف بـ «السحر المادي». حيث كان يُستخدم جلدُ الحيوان لأغراض سحرية بعد كتابة بعض العبارات السِّحرية عليه، وكان بعضها يُكتَب على جلود الذئاب والغنم، إلا أنَّ جلد الغزال كان الأكثرَ شيوعًا، وبعضُ الأحراز على هذا الجلد كانت لمَنْ يبغضُها زوجها ليعود إليها فيما لو حملتِ الحجاب على عضدِها أو ساعِدِها، ولبس جلود الحيوان قد يقترن بفكرةِ امتزاج قوى البشرِ بقوى الأرواح الحيوانية، والتي كان يُنظر إليها كرصيدٍ هائل للسيطرة على الإنسان.

والأسدُ من الحيوانات التي يرتبط جلدُها بمعتقدات شعبية، فهو يرمز للشجاعة، ويُستخدم لصدِّ أشكال مختلفة من الأذى، فالجلوسُ على جلد الأسد يشفي من البواسير، ويقضي على مرض النقرس، ودهنُ الجسد بدهن الأسد يعملُ على فرار السباع، والاكتحال بمرارته يجلو البَصر، ووضْع قطعةٍ منه في صندوق الثياب يحمي الثيابَ من السوس. كذلك استخدمت الجلود المدبوغةُ لحيوانات الضفادع والأسماك والحمام والصقور وغيرها في الكثير من الأغراض السحرية، حيث يُكتب عليها الطلاسمُ والأوفاقُ والأقسام والعزائم. وكان أهالي واحة سيوة يعتقدون- حتى بداية القرن العشرين- أنَّ أكل لحم الكلب يشفي من الأمراض الخبيثة.

وكان مِن الأحراز السحرية التي استخدمَت في أزمنة الفراعنة استخدامُ دهن القط لتهجيرِ الفئران، وغسل الشَّعر بدماء ثور أو عجل أسود لمنعه من الشيب، وكان الدم واللبنُ واللعاب من الوسائلِ السحرية المنتشرة لعلاج كثير من الأمراض، كان يتحتَّم على الساحر في بدايةِ الأمر أن يردِّد قبل علاجِه التعاويذ والأقسام، ثمَّ تحول الأمر بعد هذا إلى الاكتفاء بكتابتها على قطعٍ من البردي يبتلعها المصابُ ليبرأ من دائه، أو يشربَ من ماء غسلتْ فيه مخطوطات سحرية، ثمَّ تحوَّل الأمر مرةً ثالثة فكان الساحرُ يكتفي بتلاوةِ أقسامه على المشروبات أو العقاقير قبلَ أن يتناولها المريض.

وبالنِّسبة للسَّمك، فهو رمز شائع منذ العصر الحجري القديم يستخدم كتميمة شعبية من شرقِ آسيا إلى أوروبا للحماية من العين، وجلب الحظِّ السعيد، كما يستخدم لجلب الرزقِ ولطلبِ الإخصاب والتكاثر. وعرفتِ السمكةُ وارتبطت في ذهن الإنسان بوفرةِ الإخصاب، وجلبِ الخير، وزيادة الرزق، وهي أيضًا رمزٌ للحرص والحذر والحكمة، كذلك توضع الأحجبة داخلَ تجويف السمكة

ويُكتب بها بعضُ الآيات القرآنية للبركة والفأل الحسن وللوقاية من الحسد والعين، وتعلَّق كتمائم ودلايات سحرية يُطلق عليها «حلية» كما هو الحال في (كردان السمكة).

أمّا الجعران وهو «خنثي» أي به أعضاءُ الذكورة والأنوثة، ولذلك فإنه يبيض ذاتيًّا، ومن هنا ارتبطَ الجعران الذي خلقَ نفسَه بإله الخليقة الذي خلقَ العالم ولم يخلقه أحد. ويرمز إلى معنى بعثِ الموتى وزيادة الخصوبة لمَنْ يستخدمُه أو يتزيَّن به. أما العنكبوت، فيستخدم الشكل التَّجريدي لحشرة العنكبوت على شكل خطوط مشعَّة تبعث من نقطة في المنتصف، وتعتقد الريفياتُ أنَّ هذه الخطوط تقوم ببعثرة القوةِ الشريرة والطاقة المشئومة التي تنبثق من العين الحاسدة.

وقدِ استخدمت الأفعى كرمز للقوة أو المكروه من ناحية أخرى، وقد كان الخوف والرعب هما العامليْن اللذيْن دفعَا المصريين إلى تقديس كائنات مُرعبة مؤذية. وتلعب الأفعى دورَها في الحراسة والحماية. وهناك حكاياتٌ شعبية عن الجنية التي تأخذ شكلَ الأفعى وتقوم بحراسةِ بعض أحياء القاهرة مثلَ مسجد البيومي الشهير بالحسينية، وأفعى الشيخ هريدي وهو أحدُ الأولياء في أقاصي الصعيد، ويستمدُّ هذا الوليُّ شهرتَه من امتلاكه أفعى عظيمة خلف مسجدِه، ولقد كانَ هذا الولي يستطيع شفاءَ الناس من الأمراض والعلل عن طريق تسليطِ الأفعى على الجزءِ المريض في الجسد فتمصُّ الأفعى ذلك المرض ويبرأ المريض.

ومِن الشواهد الباقية التي تؤكد صلةَ الإنسان بعالم الجنِّ والحيوان أنه ما يزال الكثيرُ في البلاد العربية يعتقدون أنَّ القطَّ الأسود هو نوعٌ من الجن، والقطة بوجه عام كانت تُعبَد منذ القدم لأنَّ فيها قوة سحرية خاصَّةً وسرية، وهناك قصصٌ كثيرة يتضمَّنها الموروث الشعبي حول هذا الموضوع، فتقترنُ رؤيةُ القط الأسود- وبخاصَّة في الليل- بالشؤم، ولا يكون الحال كذلك نهارًا. ومِن المعتقدات المنتشرة في الريف المصري، أنه توصَف أجزاء خاصَّة من أحشاء الحيوان أو الطير مثل الثعلب أو الذئب أو الهدهد والغراب لعلاج مرضٍ مزمن أو نقص يصيب الإنسان، فقلبُ الذئب يؤكَل ليقوِّي قلبَ الإنسانَ ويجعله يحتمل الجرْي مسافاتٍ طويلة، ويوصَف للأطفال الذين يتأخَّرون في الكلام أكلُ لحم الغراب بعدَ طبخه حتى ينطلق لسانهم.

وفي ممارساتِ الزار خلالَ القرن التاسع عشر في مصر، تطلب الشيخة تقديم أضحيةٍ إرضاءً للجن الذي يسيطرُ على روح المريضة، وتحدِّد الشيخة مواصفات الأضحية من طيور أو حيوانات لها علاماتٌ خاصَّة من غنم أو ماعز، وأحيانًا تكون الأضحية ثورًا أو جملًا.

رموزٌ مستمدَّة من الإنسان

الكفُّ رمزٌ من العصر الحجري القديم مانعٌ للحسد، له قوة ضدَّ العين الحاسدة لطرد السِّحر، وجلبِ الحظ السعيد، وتردّ الحسد والسحر، واستعملها الكهنة إتيانًا بالسحر العظيم. ويطلقُ عليها الخمسة وخميسة، حيث ارتبطَ الكفُّ بالعدد خمسة، فكان بادئ ذي بدءٍ يعبر عن أعضاءِ الجسم الأربعة مُضافًا إليها الرأس وهي رمزُ الإنسان والصحة. واستخدم الكف كتميمة شعبيةٍ خاصَّة في البلدان الإسلامية لجلب الحظ، اعتقادًا منهم أنه مرتبطٌ بتعاليم الإسلام الخمس، ورسْم الكف لأعلى يعارضُ الأرواح الشريرة، أمّا رسمه لأسفل فهو يشتِّت انتباه العين الحاسدة. ونجدُه دائمًا في صورةِ إكسسوار معلَّق على صدر المولود والمختون، وأحيانًا تستخدمها بعض السيدات التي لم يعشْ لها أطفال بعدَ الولادة، أو التي تنجب ولدًا على بنات وتخشى عليه من الحسد أو أيِّ أذى. وتُعَدّ العينُ أكثر الرموزِ شيوعًا في الفكر المصري، ورمزًا مقدسًا يستخدم كتميمة، وخاصَّةً الخرزات الزرقاءُ الكبيرة، والتي تحتوي على رسْم العين، ثمَّ باتت رمزًا للقوة المدمِّرة والضوء المغشي للأبصار والنار والعواطف.

رموزُ السِّحر من الأشكال الهندسية

الأشكالُ الهندسية ورموزُها المتنوعة تحمل الكثيرَ من الدلالات، وتحوي داخلها الكثيرَ من الطاقاتِ السحرية والغيبية، تتداخل تارةً وتفترق أخرى، ثمَّ تتقابل أو تتماثل أو تنعكس، كلُّ هذا لتكوِّنَ ما يشبه اللغة التي تستخدمُ للتعبير عن بعضِ الأقسام السحرية أو الأدعية والتعاويذ. ويعتبر المثلثُ شكلًا من الأشكال الهامَّة العريقة المستخدمة بوجه عام، وله عدةُ دلالات وأبعادٍ رمزية؛ فهو يعبِّر من خلال أضلاعه وتكوينه عن العدد ثلاثة، وثلاثية الأخلاق (حُسن الظن- فصاحة اللسان- فعل الخير)، ودورة الحياة (الولادة- والنضج- والوفاة). وقد استنبطَ الإنسان المصري منذُ القدمِ شكلَ المثلث من الهضاب والجبال، كما ترجم مياه النيل ورسمها بشكلِ مثلَّثات متجاورة متلاحقة وراءَ بعضها. وتكرار المثلثات في الفكر الإسلامي يعني التسبيحَ دائمًا أبدًا. والمثلث رمزٌ للروح، وتحويرٌ للعين، وقد صنعت الأحجبة على هيئة المثلث للحماية وإبعاد الأرواح الشريرة والحسد، والوقاية من السحر، ويعتقد أيضًا أنه مرتبط بالخصوبة والإنجاب للشَّبه بين المثلث ومنطقة التناسل لدى السيدات. وقد يرمز إلى الذكورة عندما تكون قمَّته لأعلى، وإلى الأنوثة عندما تكون قمَّته إلى أسفل، كذلك إذا رُسم المثلث ورأسه لأعلى يمكن أن يرمزَ إلى السماء، أمّا إذا رسمَ ورأسُه لأسفل فيمثل الأرض.

أمّا المربع فيعني التوازنَ والقدسية، وهو رمزُ النظام والاستقرار، يمثل الاتجاهاتِ الأصليةَ والفصولَ الأربعة. وهو من الأشكال التي توحي بالحركة والحيوية تبعًا لأضلاعه، ويستخدم بكثرةٍ في أشكال وأحجامٍ متنوعة وأوضاع مختلفة. قد يقسم إلى أربعة أقسام، وقد يقسم إلى مثلثاتٍ للحصول على أكثر من غرضٍ أو منفعة؛ كجلب رزق، ومنع أذى في آنٍ واحد، وهو يستخدَم لمنع الحسد. ويستخدم المعيَّن بكثرةٍ كرمز، ويتَّخذ تكويناتٍ عديدة بشكل منفرد مع التنوُّع في أحجامه أو متداخِل مع بعض الرموز الأخرى بهدف تشتيتِ العين الحاسدة وتجنب شرِّها، حيث إنَّ المعين يعتبر الشكلَ الهندسي للعين.

وتعتبرُ الدائرة رمزًا من المصري القديم يستمدُّ قوته من حركة القوة الكونية للشمس والقمر، ويستخدَم هذا الرمزُ في مختلف أنحاء العالم للحماية من العين. وبوجهٍ عام توحي الزخارفُ الهندسية بشخصيةٍ قوية، لذا تستخدِم المرأة الشعبية الأشكالَ الهندسية في الإكسسوار لاعتقادها أنَّها تعطي طاقةً إيجابية خفيَّة توحي بالثقة والسعادة والفخر.

في خدمةِ الطُّقوس الشعبية

بَحثَ الإنسانُ منذ بدء الخليقة وقبلَ بداية التاريخ عنِ التفسير للظواهر الطبيعية المحيطة به، وما ينتابها من تغيير، فجعلَ لكلِّ موجودٍ طبيعي روحًا، واعتقدَ أنَّ هناك أرواحًا خفية تتلبسه وتتدخَّل في مصائره، وامتلكتْ على أثر ذلك كافةُ الشعوب طقوسًا تُعَدّ نظامًا رمزيًّا من الأفعال قائمًا على قوانينَ راسخةٍ تحتوي على الإيقاع والإشارة والرمز، للتعامل مع الأرواح الغيبية، فاعتبرت حفلاتُ الزار طقوسًا شعائرية تؤدَّى في دورات الحياة، وتهدفُ إلى التطهير من الأرواح، وتقديم الأضاحي استرضاءً للأسياد. ويطلق اسمُ الأسياد على الجنِّ أو الكائنات الغيبية التي تلبس النِّساء، وأحيانًا الرجال، وتصيب أجسامَهم ببعض العلل التي لا يمكن علاجُها إلا من خلال إقامة حفلٍ أو حفلات زار. ويتميز الزارُ بكثرة أنماطه الرمزية التعبيرية المعبَّر عنها في الحركة والإيقاع والأغاني والأضحية والبخور والأزياء والإكسسوار والأحجبة، والتي ترتبط بالممارسين له من الكودية، والمغنّيات، والمساعدات، والمريضة التي تلبسُها الروح، وجمهور المشاركين.

وحيث إنَّه لكل سيدٍ من الأسياد مطلبٌ يطلبه من المريض، محدَّدًا فيه أدقَّ التفاصيل ومنها أنواع الرقصات، والملابس والتمائم والإكسسوار، والتي يحددها نظيرَ خروجه من جسد المريضة، فضلًا عن ملابس فرق الزار والحبايب والضيوف، فنجد أنَّ ملابس الزار تختلف تبعًا للأدوار المتنوِّعة التي تمارسها كلُّ مريضة، أيْ تبعًا لما يتلبَّسها من أسياد. ومطالب الأسياد تبدو

عادةً في رؤيا رئيسةِ الزار «الكودية» بعدَ أن تأتيها المريضة بشيء من ثيابها، وترتفع مطالب الأسياد كلما كانتِ المريضة أيسرَ حالًا؛ حيث تكتفي الأسياد بمصاغٍ من الفضة رخيصة الثمن للمَريضة الفقيرة، ومصاغ قليلٍ من الذهب لمتوسطة الحال، أو الكثير من الذهب لمنْ ترى أنها غنيةٌ قادرة على الإنفاق، وكذلك الملابسُ فهي أيضًا تختلف قيمتها، فمنها ما هو مرتفع الثمن ومنها ما لا يحتاج إلى تكاليف.

ملابسُ فرقة الزار

شيخة الزار (الكودية)، هي رئيسةُ الزار التي يتجمع عندَها النساء الراغبات في التخلُّص من الجان، وعادةً ما تكون سوداءَ اللون من أصلٍ سوداني أو حبشي إلا قليلات تعلمنَ هذه المهنة بطريقةِ كثرةِ معاشرة الكوديات السود ثمَّ انفصلنَ عنهنَّ واستقللن بأنفسهن. وهي تستطيع أن تتعرَّف بسهولة على الزار والأرواح التي تلبَس المريضة، فهي من حيث دورها تعتبر طبيبًا نفسيًّا، اختارَها الأسياد وحلّوا بها بعد أن عقدتِ العقدَ معهم لتعبِّر عن رغباتهم وتعمل على ترْضيتهم وتقومَ بالوساطة بينهم وبينَ مَنْ يمسّونهم من النساء. وهي غالبًا تكون حاجة وورعة متديِّنة، أو هكذا تبْدو أمام الناس. إلا إنَّها في الواقع أجهلُ ما يكون في الدين، وكل ما تجريه في الزّار لا يمتُّ إلى الدين بِصِلة. ولا تقبَل في هذه المهنة إلا لأنَّها ممسوسة من الجن، بل إن الجانَّ يتوارثها وكأنها عَبْدةٌ عندهم.

وتلك الطائفةُ من النساء أبشعُ وأفظع من الدجالين، تذبح الذبائح وتستخدم دمها المحرم في دهن جسدِ المريضة وأعضائها ليلبسَها الجان، ويحضر عليها أو يرغبُ فيها. ويجب أن تكونَ على مقدرةٍ لغوية خاصَّة حتى تتكلم بلغةِ الزار عندَ الضرورة، وهي لغة خليطٌ من الأمهرية ولغات أجنبية أخرى. فإذا خاطبتِ المريضة فهي لا تتكلَّم بنفسها وإنما الأسيادُ هي التي تتكلم وهي أحيانًا تتكلَّم العربية، وأحيانًا أخرى تتكلَّم بلغة الجان وهي لغةٌ لا يفهمها أحدٌ سواها ثم تترجمها بعد أنْ يفصح الجان عنْ نفسه ويعبِّر عن رغبته في ملابسَ جديدة ومصاغ من الذهب والفضة وغير ذلك مما يجب أن يُشترى للمريضة.

وترتدي الكودية طوالَ مدة الزار الجلابيةَ البيضاء الناصعة وعلى رأسها طرحة بيضاء يفوحُ منها رائحة العطر تنسدلُ قليلًا على وجهها. يصنع ملابسها ترزيةٌ متخصِّصون على الرغم أنها بسيطة. وترتدي الكثيرَ من المصاغ المنقوش عليه بعضُ الكتابات غير المفهومة للعامة، وبعض الآيات القرآنية ولفظ الجلالة والـ «ما شاء الله»، وأحيانًا تكون الكلماتُ معكوسة، وتجعل من هذه الكتابات «التمائم» وسيلةً لاسترضاء الأسياد لإطاعتها وتحقيق مطالبها.

أمّا المنشدة في الزار، هي امرأةٌ مدرَّبة تقوم بإنشاد كلِّ ما يقال في الزار من أغان تُظهر الأسياد، وتعمل على كلماتها الكودية. ويملنَ المنشدات إلى لبسِ الملابس البيضاء مع استخدام العطور النفّاذة والبخور، وتتدلى من أذنيها أقراطٌ كبيرة، وحول رقبتها عقدٌ من الأحجار، وفي أصابعها خواتمُ كثيرة محفورةٌ بالأحجبة والرموز، تربط رأسَها بمنديل مطرز على الجهة اليسرى من جبهتها حجاب خاص.

ويطلقُ على أعضاء فرق الزار اسمُ «الشَّغِّيلة»، وتختلف ملابسهم باختلافِ كلِّ فرقة، ويتكون الزار من ثلاثِ فرق هي: (الصعيدي، والسوداني، وأبو الغيط)، وكان هناك فرقة رابعة تسمَّى فرقة الرنجو إلا إنها انْقرضت.

الشَّغيلة في فرقةِ المصري أو الصعيدي: وفيها غيرُ مسموحٍ للرجال بحضور حفلات الزّار، حيث تقتصر فقط على النِّساء. وتكون من خمس نساء: ثلاث منهنَّ على المزاهر، وواحدة على الطبل، والأخيرة تلعبُ بالصاجات، ونجدهنَّ يرتدينَ ملابس سوداء وهي العادة التي توارثنَها، وربما هذا يرجع إلى أنَّ معظمَ أفراد الفرقة من السيدات اللواتي قد تجاوزن الأربعين.

الشَّغيلة في فرقة (أبو الغيط): وهي فرقة كلُّها من الرجال، وأداؤها يخرج من فنون المدّاحين والدراويش. تتكوَّن من أربعة أشخاص: راقص واثنين يقومون بالعزف على المزمار، وآخر يضرب على الرق. والفرقة لها ملابسُها الخاصَّة والمحددة، والتي يحرصون على ارتدائها في الزّارات الرسمية. وأول مَنْ يتقدَّم لنا في هذه الفرقة هو راقص التنورة؛ يرتدى مؤدّي رقصة التنورة في الزار جلبابًا يشبه الجلبابَ البلدي يُصنع من النسيج القطني الأبيض، بعرض الكتفين، وطولُه بطولِ الشخص، وبكولة إفرنجي «كول القميص الرجالي»، ويتميز الجلباب في وجود فتحة في منتصف الأمام، يركَّب عليها مَردّ «مركب». ويرتدي المؤدّي تنورة (جونلة) كاملة الاستدارة تكون خضراءَ اللون، أو بلونين أو سبعة ألوان، تضيق عندَ الخصر ثمَّ تأخذ في الاتساع عند نهايةِ الذيل. وتبطَّن التنورة باللون الأبيض، ويظهر هذا واضحًا عند رفع التنورة إلى أعلى أثناء الدّوران، ويعتقد المؤدّي أنَّ اللون الأبيض يدلُّ على الصفاء. ويصاحبه مجموعة أدوات وإكسسوارات للرقصة هي (الصاجات): وهي عبارة عن دائرةٍ من النحاس تستخدم مزدوجة بحيث يثبتُ كلُّ زوج منها في الأصبعين الوسطى والإبهام في كلٍّ من اليدين، وتثبت بواسطة أربطةٍ تمرُّ في وسطها. والمزاهر: (المزهر) يشبه الرقَّ تمامًا من حيث الشكل العام، إلا إنه أكبرُ حجمًا، وهو عبارة عن إطارٍ خشبي مستديرٍ مَشدود عليه قطعٌ من الجلد الملصوق بالغراء في الإطار، والأربعة مزاهر مدْهونة باللاكية ومُزَخرفة برسومات. ومن الأدوات المستخدمة (البيارق): وهي مجموعةُ أعلام بيضاء، يُكتب على كلِّ واحدٍ منها اسم شيخ الطريقة ولفظ الجلالة (الله عزَّ وجل)

واسمُ الرسول والخلفاء الأربعة بالأخضر، وهذا اللون يرتبط بسيدي أبي الغيط الذي يتَّبعونه. فلكل وليٍّ طريقةٌ ولون معيَّن. ويقوم لاعبُ التنورة في الفرقة بالدوران حول نفسه وعملِ تشكيلاتٍ حركية، ويتصاعد الأداءُ مع العزف تدريجيًّا إلى أن يصل إلى قمته، إلى أن يرفع التنورةَ مُعلنًا بذلك التجردَ والانطلاق في الفضاء الواسع ويقفل الزفَّة.

الشَّغيلة في فرقة السوداني أو الطنبورة: وتشترك فيها النساءُ مع الرجال، وأغلبهم من أصلٍ زنجي، يقوم البعضُ بالضرب على الطبول، وبها عازف (منجور أو المنقورة) واثنتان من عازفاتِ الطبول والدفوف. والنساءُ في الفرقة السوداني ملابسهم (الثوب السوداني) النيلي اللون، وهذه الفرقةُ حريصة على ارتداءِ هذه الملابس ربما لتأكيد هويتِها السودانية، حيث تحرص الفرقة على ارتداءِ هذه الملابس في الزارات الكبيرة والثرية على وجْه الخصوص، وكأنها زارات رسمية، ولا تحرصُ على ارتداء هذه الملابس في الزارات الفقيرة أو الحضرات. أما الرجال فيرتدون الجلباب التقليديَّ البلدي أو الإفرنجي. والجلبابُ البلدي يطلَق عليه اسم «الجلابية» وهو عبارة عن رداء كاملٍ يغطي الجسمَ كله، يصل طولُه حتى الأرض، وله قصاتٌ جانبية مثلثة الشكل يطلق عليها «سمكة» تجعل نهايةَ الثوب متسعًا من أسفل، وله فتحةٌ أمامية يصل طولها إلى أعلى الوسط بقليل، تُظهر جزءًا صغيرًا من الصديري الذي يرتدَى أسفل الجلباب. وتزيَّن فتحة الرقبة وفتحة الصدر الأمامية ونهاية الأكمام بـ (قيطان) من لون الجلباب نفسه أو بلونٍ مُخالف متناسق، مزوج أو فردي. أمّا الجلباب «الإفرنجي» فهو أقلُّ اتساعًا ليساعد على سهولة الحركة بشكل أسهلَ وأسرع. وهو عبارة عنْ مستطيل له وصلتان جانبيتان على شكلِ مثلث (سمكة) تعطي الاتِّساع والشكلَ المخروطي، ولكنْ بصورة أقلَّ من الجلباب البلدي، وبه فتحة أمامية تغلق وتفتح بواسطة صفٍّ أزرارٍ وعراوي مختفِي من الداخل، والجلبابُ بكولة مرتفعة على الرقبة يطلق عليها «نصف ياقة» وهي كولة تشبهُ كولةَ القميص الإفرنجي. وأكمام طويلة تنتهي بأسورةٍ مقفولة بزرار وعروة مثلَ كمِّ القميص الإفرنجي، وله جيبَا سيّالةٍ على الجانبين، وجيبٌ للساعة على الجانب الأيسر للجلباب في الجزءِ العلوي من الصدر.

ومن أهمِّ الإكسسوارات المكملة لملابسِ هذه الفرقة والمستخدمة في الزفة السوداني «حزام المنجورا»، وهو عبارة عن شريطٍ أو حزام عرضُه حوالي تسعُ بوصات يوضَع على الوسط ويتدلَّى منه كميةٌ كثيفة من قرون الماعز وأظافرها، يرتديه رجلان من السّود والعروس، يحدث في هزِّه إيقاعًا مجلجلًا، عبارة عن مزيج بين هدير أمواج البحر وخبط الأغصان المعلقة التي تحركها الرياح. ويمسكُ الرجلان في يدِ كلٍّ منهما شخليلة، ويستخدمونَ أيضًا العقود

بكثرة، والريش الملون، كما يضعونَ على الرأس تاجًا مذهَّبًا، وعلى الكتفين وقبضتي اليد والركبتين قطعًا مذهَّبة.

ملابسُ العروس (المريضة)

العروسةُ كلمة تطلقُ على المريضة التي يقام لها حفلُ الزار لعلاجها مهما كان عمرها. والتي في الغالب تُعاني من مشاكلَ نفسية مثل غياب الزوج أو عجزه جنسيًّا، أو أن تكون عانسًا، أو تعرَّضت إلى ضغطٍ أو وهم. وهي ذاتُ المريضة التي تعكس وتجسِّد الجن ويتحدث بلسانها. ولها عطورٌ خاصَّة وملابس عديدة تختلف باختلافِ ملوك الجن الذين يُراد استرضاؤهم، والملابس التي يطلبها الأسيادُ تكون عندَ البعض دقيقة ومعقَّدة بشروط من الجن لا يمكن تجاهلها لإقامة الزّار. فتحرصُ السيداتُ والشيخات على الالتزام بالملابس ومكملاتها من التمائم في أدق التَّفاصيل لاعتقادهنَّ أنَّ ارتكابَ أدنى خطأ في الملبس والإكسسوار قد يفسد العلاقةَ مع الجنِّ ويسبِّب للملبوسة المرض.

وتنقلُ الملابس والإكسسوارات المستخدمة في الزار معلوماتٍ عن شخصية الجن، كما يرتبطُ لونُ الملابس وتصميماتها بعُمر الجن، وتعبِّر عن المركز الاجتماعي والمالي لشخصية الجن. وعلى الكودية تحديدُ نوع الأسياد ومعرفةُ طلباتهم، وأن تقدِّم الأدوار الخاصة، فلكلِّ دورٍ دقة خاصَّة، وجنٌّ خاص، وملابسُه الخاصة به من جلبابٍ أو عباءة أو ملاءةٍ أو معطف وغطاء للرأس وعصا وغير ذلك. مثل: الجن الأحمر، وأسياد الماء، والسلطان الجبلاوي، ويارو بك، والست سفينة، وماما، وأبو الغيط، والصعيدي، والعربي، والست الكبيرة، وأم الغلام، والسلطان المغربي، والسلطان النصراني، وكثيرين غير ذلك.

فيطلب السلطان ذو الأصل البدوي أو العربي؛ عباءة بيضاء اللون مزخرفة ومرسوم على ظهرها جمل وراع، وراء هذا الجمل من الجانبين أهداب زرقاء اللون ونقوش دائرية الشكل. وترتدي مع العباءة كوفية حريرية بيضاء، مزركشة بزخارف من الزهور الذهبية، ويرتدى فوقها عقالاً عربيًا، أما أخته الست العربية، فتطلبُ مَلبسًا حريريًّا بأكمام طويلة منقوش على نهاياته، أبيض اللون، وعليه برقعٌ تتدلَّى منه بعضُ العملات المعدنية المذهبة. وتتدلى فوقَ الملبس بعضُ قطع الخرز والصدف الزرقاء والبيضاء والحمراء، ويحدد الوسط الحزام البدوي التقليدي.

أمّا الستُّ السفينة فتظهر من أعلى على هيئةِ امرأة، ومن أسفل على شكل سمكة، وتنقشُ على الحلي بالهيئة نفسها، وبجانبها تُنقش رموزٌ من البحر. وهي لا تطلب ملابسَ خاصَّة في الزار ولكنْ تشترط حينَ الغناء لها لا بدَّ أن يكون هناك إناءٌ كبير من النحاس مملوء نصفُه بالماء، تسبحُ فيه بعضُ

الأسماك الحية لكي تبلَل نفسها منه، وتغمس رأسها أيضًا، وتلعب بالأسماك أثناءَ الغناء. وتتطلب السِتّ السودانية من عروستها زيًّا متعددَ العناصر، فترتدي العروسةُ جلبابًا لبنيًّا والملاءة السودانية، وهي عبارة عن قطعة كبيرة من القماش مزينة بمربعات سوداء وبيضاء، لها كنارٌ أحمر عرضُه حوالي (8) سم، وللرأس تطلبُ طاقية مشغولة ومزركشة بالخرزِ والصدف المتعدِّد الألوان. وعقود حولَ العنق مصنوعة من الخرز والأصداف، وعقد آخر مِن الأصداف مثبَّتة في نسيجٍ مشغول، وعدد من السلاسل تختلف من حالةٍ إلى أخرى وخلخال وأساور محفورٌ عليها بعضُ الكتابات والآيات، وحزام بطولٍ وعرض معيَّن، وطربوش مزيَّن بالقصب.

ومِن أشهر الدقات دقَّة (الست الكبيرة)، وهي شخصية من العالم غير المرئي، لها مكانة الأمِّ لهذا العالم. أمّا العروس التي تلبسُها (الست)، ترتدي ملاءةً سوداء ترمز إلى الليل، وتسجد على ملاءةٍ بيضاء ترمزُ للنهار، أي الكون الذي تصلُ بين جنباته. أمّا «جادو» هو عبارة عن جنٍّ يسكن المراحيضَ، فملابسُه قطعة واحدة عبارة عن روبٍ أو برنس مصنوع من خامة الخيش يغطّي الجسمَ كلَّه من الرأس إلى القدم، ومن إكسسواراته التي يمسكُها في يده الجردل والمقشة. ولاسترضائه ترتدي العروسُ هذه الملابس، ونجدها في أثناءِ التفقير تجلس في وضع السجود وتدقُّ بيدها اليمنى على الأرض، ثمَّ اليسرى بالتتابع، ثمَّ تظلُّ تدقُّ بيدها على الأرض مع موسيقى الدَّقة، ثمَّ تقوم بكنس المكان ويُذبح له أرنبٌ أسود، واللونُ دلالة على ظلمة الحمامات خصوصًا الشَّعبية. وإذا كان الجانُّ مسيحيًّا ترتدي السيدةُ صاحبة الزار عباءةً كعباءة القسس، وصليبًا كبيرًا من الفضة، وخواتمَ فضَّة في كلِّ صابع من أصابع يديها، بعضها مكتوب عليها بعض الحروف ودلالات معينة، وبعضها على هيئة صلبان، كما ترتدي خلخالَ فضة به أجراس، حتى تُرضي الأسيادَ عليها لأنها إذا أغضبتْهم يزداد عليها المرض.

الطَّرحة

يعتبر غطاءُ الرأس من أهمِّ إكسسوار الملابس التي تحتاج إليه العروسة في الزار عمومًا، فأثناءَ التفقير تضع العروسةُ على رأسها طرحةً تغطّي وجهها بالكامل. والهدفُ من وضع الطرحة هو مساعدةُ العروسة على الاندماج والتركيز بعيدًا عن المدعوين حتى توفَّق مع الجن وتنالَ المراد، فبعضُ السيدات يصلنَ إلى حالة النشوة الجنسية في أثناءِ التفقير، حيث تلجأ شيخة الزار بوضع طرحة على الرأس مُسدلة تمامًا على الوجْه للتركيز من ناحية، فلا تتشتَّت من رؤية الآخرين، ومِن ناحية أخرى لإخفاء التَّغيرات النفسية والعضوية التي تحدث لها أثناءَ اتصالها مع الجان خلال عمليةِ التفقير. كما تستخدم بغرض تأمينِ العروس من الحسد أو إفساد الزار. ولا يشترط لونٌ

معيَّن للطرحة، وإن كان يفضَّل دائمًا اللون الأسود لقدرته على عزل الضوء والإيحاء بالجو، وكذلك اللون الأبيض كرمزٍ لطرحة العروس وليلة العرس.

المصاغ

تحمل كلٌّ من الكودية والعروسة عادةً كميةً كبيرة من الحلي، تبدأ من على هامتهم حتى كاحل وأصابعِ القدم. هذا بالإضافة إلى مجموعةٍ كبيرة من التمائم والمعلقات المصنوعة من القطع المعدنية أو من الصَّدف أو من البلاستيك، التي تلبَس وتعلَّق حول الرأس وفوق منديل الرأس. وهي ذاتُ أشكال وتنويعات وكتابات مُتباينة تصنَع في أماكن محددة. وتعبر أنواع هذه الحلي عن حالةِ المرأة ومرضِها ومكانتها الاجتماعية وحالتها الاقتصادية من خلال كمِّ ما تحمله من حلي، كما تختلف حسبَ نوع الأسياد ومتطلباتهم، ومن فرقة إلى أخرى.

القلائدُ والعقود

تستخدَم القلائدُ والعقود بكثرةٍ في الزار، ولا تخلعها العروس (المريضة) أو تتخلى عنها أحيانًا إلّا بعد مرور سبعةِ أيام من مَراسم الزار، فهي تؤدّي وظيفة «الحجاب» إلى جانب كونها وحداتِ مصاغٍ أساسية. وتستخدَم بغرض إيجاد وسيلةٍ مريحة لحملِ بعض العناصر الطبيعية أو التَّمائم التي يُعتقد أنَّها تحمل في طيّاتها قوى سحريةً قادرة على حماية المريضة من أهوال ومعاكسة الأرواح الشريرة، ولاسترضاء الأسياد، كما تهبُ القوة وتمنح الصحة والعافية. وتلبس العروس عقدًا من الخرزِ والأصداف تختلف أنواعُها من حالة إلى أخرى، فيكون على هيئة سلسلة من الوحَدات والقطع المترابطة بواسطةِ حلقات، منقوشٌ عليها ومزخرفة بزخارف معينة لها دلالتها، تختلفُ على حسب الغرض المرجوِّ منها وحالة المريضة ونوع الأسياد، وبعض النقوش تكون عبارة عنْ لفظ الجلالة أو بعضِ الآيات والسور القرآنية، يتوسطُ الحلقات مجموعة من الخرزات تتألف من صفٍّ أو أكثر من الخرز أو الدلايات تجمعُ وتعقَد حولَ الرقبة، وأحيانًا يتدلى منها بعضُ الجلاجل أو البلابل الصغيرة فتحدثُ صوتًا رنّانًا عند الحركة. وتأخذ العقود أشكالًا كثيرة؛ منها المنظوم بحيث يكون من الخرزِ الكبير أو مِن الخرز الصغير، أحيانًا يكون بلونٍ واحد، وأحيانًا يكون بعدَّة ألوان. يزيد على العقد سلاسل حولَ الرقبة تتعدَّد من حالة لأخرى، وتكون في العادة هي الأخرى مثَبتًا فيها تميمة أو أكثر على هيئةِ كيسٍ داخل في تكوينها. كما تحمل العروس- علاوةً على ذلك- خنجرًا ذي مقبضٍ مصنوع من الخشب أو العظم والحراب الموضوع فيه مزيَّن بالخرز الملون.

الخلخال

يُعَدّ مِن أبرز التمائم المستخدَمة في الزار، وهو عبارة عن حليةٍ تلبَس في الساق، وجمعها خلاخيل، والخلاخيلُ تلبسها المرأةُ حولَ كاحل القدم، وحلقات الأرجل «الحجول» في الزار، له مواصفاتٌ خاصَّة وشروطٌ في المعتقد الشعبي يجب أن تتوافر ليكون لها الفعالية المرجوَّة من استخدامها، كأنْ تكون رفيعة في سُمكها، وتنتهي برأس كرويٍّ دائري (رومانة). وأحيانًا قد يتدلى مِن الخلخال بعضُ الجلاجل «أجراس صغيرة» أو البلابل «كرات صغيرة» فتُحدث صوتًا رنانًا عند الحركة، ويعتقد التصورُ الشعبي أنَّ أصواتَ الجلاجل والبلابل تعمل على طرد الأسياد. وجسم الخلخال قد يكون أملسَ، أو يكون عليه بعضُ النقوش (دقات)؛ وهي عبارة عن رموز عقائدية، وقد يكون الخلخالُ من الذهب، أو يكون من الفضة، أو مصنوعًا من الحديد حسب درجة الثراء. كما يُشترط أحيانًا أن يُشترى بمالٍ قام أصحابه بشحذِه من الناس، أو أن يكون مصنوعًا عن صانعٍ ورث مهنتَه عن آبائه وأجداده إلى سابع جد.

يتضح الآن أنَّ المعارفَ والمعتقدات تفرض سيادتها على الملابس وما تخفيه في طياتها من معانٍ ورموز تحمل وتنقلُ البركة إلى مَنْ يلبَسها، فلا تقف الثياب عند حدٍّ سترِ الجسم، فتفصيلُ الثياب أو لونها المميز، وزخارفها، وتطريزها؛ كلُّ هذا له معانٍ كثيرة عند المجتمع الشعبي.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞



المسْكنُ الرِّيفي
بينَ الحاجةِ والمعتقدِ الشَّعبي

ترمزُ العمارةُ الشعبية للوحدةِ المزاجية الإنسانية وسلوكها الفطري تجاهَ الإنشاء، بما هو إبداعٌ فني إنشائي وتشكيلي بنائيٌّ تلقائي بسيطٌ مرتبط بالإقليمية والبيئة المحلية. ولا تصدر العمارةُ الشعبية عنْ دراسة للعمارة أو الهندسة، وإنما عن خبراتٍ مكتسبة ومتوارثة، وعن ذوق وسلوكٍ جماعي. ويمثل عاملُ التراكم الزمني أحدَ معاييرها الأساسية لتأكيد ثباتِها وصلاحيتها التعبيرية، فضلًا عنْ مجهوليَّة شخصِ المبدع الأصلي غالبًا، كما توضِّح إنسانية الإنسان واستقراره المكاني وطلاقتَه السلوكية ومعتقداته.

لكلِّ شعبٍ معمارُه الذي يخصُّه مثلَ لغته وفنونه الشعبية، لذا يعتبر المسكن أحد أهمِّ العناصر المهمَّة في تراثنا الشعبي؛ فهو الأساسُ لتكوين المجتمع بمستوياته المختلفة، والعمارة في الريف ليستْ عمارة ترفٍ بقدْر ما هي عمارة وظيفة تتَّحد فيها الجماليات معَ واقع الغرض الذي من أجلها شُيِّدت. وباعتبارِ البناء الريفي وحدةً مركَّبة من الإنسان وأدواته العملية، ومكان تخزين المحاصيل والغلال والزاد، ارتبطَ المسكن الريفي بفكرةِ المأوى للإنسان، وكذلك الطيور والماشية التي يُخصَّص لها جزءٌ من هذا البناء. ويقع البناءُ معَ مثيله في موقع البدن من القرية، في مكان يُختارُ بالفطرة المدرَّبة تجعله يطلُّ على الأرض الزراعية، ويُبعده في الوقت ذاته عن مقابر القرية. ويعرف البيتُ بعدَ ذلك بصاحبه لا برقمه «الحاج فلان» أو «الشيخ علان»، ومِن النادر ما يعرف باسم المرأة.

جولةٌ في ربوع القرية

عندَ الحديث عنِ العمارة يجب أولًا أن نتجوَّل داخل القرية المصرية، لنجدها عبارة عن كتلةٍ سكانية دائريةِ الشَّكل تقريبًا، يحيط بها من الخارج طريقٌ يُسمى طريق خارجي (داير الناحية) يربط جميعَ أجزائها، وغالبًا ما يفصلُ بين مباني القرية القديمة المحصورة داخله، وبينَ الامتدادِ الحديث لها. وشوارعُ القرية ترابية ضيقة متعرِّجة، ومعظمها مسدود، ومنها ما يصعب في كثيرٍ من الحالات وصفُها بأنَّها شوارع. وفي بعض القرى الكبرى نجد هناك شارعًا عريضًا أو اثنيْن يمثِّلان محورَيِ القرية الرئيسيّين، وعلى جوانبِ الحواري الضيقة قد تكون هناك مساحات خالية ينمو فيها النخيل.

أمّا المارُّ بين تلك الحواري في أوقات معينة من أيام الأسبوع يجد ما يسمى بـ «سوق القرية» يرى فيه الباعةَ الجائلين جيئة وذهابًا وهُم ينادون نداءاتٍ مميزة عن بضاعتهم؛ فمثلًا يعلن بائعُ البصل عن بضاعته بالنداء: «يا بصل يا

حلو زي العسل»، وعادةً ما تكون هذه النداءات منغَّمة، حتى أنَّ مَنْ لا يعرفها يظنُّ أنها غناء شجي وليس إعلانَ بائع.

وتقعُ الدكاكينُ بأنواعها المختلفة في الشوارع أو الحارات، وهي ذات واجهاتٍ مفتوحة تغلق بأبوابٍ خشبية عندما لا يكون أصحابُها داخلها. ومِن خلال واجهات الدكاكين المفتوحة يمكن رؤية الخيّاطين وهم يصنعونَ الجلاليب لزبائنهم. أو نجد النحاسينَ حيث يصنعون القدور والأباريق، كذلك ترى الحلوى والمشروبات الباردة عندَ البقال. ولا شكَّ كذلك في أنَّ الصُّناع القدماء كانوا يعملون في دكاكينَ مفتوحة أيضًا كما يفعل أحفادُهم الآن من الفلاحين، فمجتمع القرية هو أكبرُ متأثر إلى الآنَ بالحضارة المصرية القديمة.

ولا بدَّ من وجود مسجدٍ في كلِّ قرية، وفي أماكن كثيرة نجد أنَّ هناك ثلاثة أو أربعة مساجد. ويؤذِّن المؤذن للصلاة خمسَ مرات يوميًّا من كل مسجد، وإذا كان في المسجد مئذنة ينطلقُ الآذان من فوقها. وهذه الأصواتُ القوية الواضحة قد تتعدى حدودَ القري، وهي ما يُطلق عليها بالعمارة الدينية الإسلامية، وقد اهتمَّ الفنان بها اهتمامًا بالغًا، فزخرف أبوابَها والشبابيك الخاصَّة بها، كما جعل البناءَ الخارجي للعمارة الدينية يتميز بضخامته خاصَّةً الواجهة.

أمّا عنِ الأضرحة في البناء المعماري الشعبي فنجدُها في القرى الشعبية للتبرك بها، واشتملتْ جميعُها على القِباب على شكلٍ خماسي، ولوِّنت بالألوان الجيرية بالأصفر والأخضر، وزُخرفت ببعض الكتابات. ولا تختلف المقابرُ كثيرًا عن الأضرحة من حيث الاهتمام بأساليب زخرفتِها وتنوعها، ولكنَّ التميزَ فيها يكون بينَ مقابر كبار العائلات في القرى، وبين المقابر الأخرى، سواء في التصميم المعماري أو الزخرفة المتنوعة الأساليب.

وقد تميَّزت فنونُ العمارة الريفية بالبساطة، وتكاد تتشابه جميعُها من حيث التكوين المعْماري الخارجي والداخلي، وكذا تشابه طريقة البناء يصلُ إلى حدِّ التماثل. ولكن على الرغم من بساطةِ البناء المعماري في الريف، فإنَّ الاهتمام واضحٌ بفنون المعمارِ الزخرفي للأبواب والشبابيك، كما تنتشر الرسومُ المرتبطة بالأشكال التاريخية القديمة الإسلامية والقبطية إلى جانب بعض الرموز في زخرفة الأبواب، والتي تطلُّ بملامحها على البعد التاريخي. لقد حملت العمارة الشعبية في الريف المصري عاداتِ المجتمع ومعارفه، حيث تميَّزت الأبنية المختلفة بسماتٍ خاصَّة، وأكدت مدى ملاءمتها للطبيعة أو البيئة المحيطة، إلى جانبِ ما حملته من معانٍ ورموز توارثتها الأجيالُ جيلًا بعد جيل، بحُكم ما جُبلوا عليه من تمسُّك بالتقاليد السائدة، وتأثير البعد التاريخي لأشكال البناء المعماري منذ عصرِ ما قبل الأسرات الفرعونية.

وطريقةُ البناء السائدة في الريف كانت لا تتعدَّى بناء أكثر من طابقين، وفي بعض الأحيان كان الفلاح قديمًا يبني المنزلَ من طابق واحد أرضي، فيقوم ببناء منزلِه من طمي الأرض التي يعيش عليها فكأنَّ الأرض ترتفع لتكون حوائط منزله، ويسقفه بالعروق الخشبية. ويشيع استخدامُ التبن المخلوط بالطين في تغطيةِ واجهات المساكن لحفظ البناءِ عند المطر، أو تكون مدْهونة بالجير الأبيض والألوان الجيرية، والتي تتمثَّل في الأصفر والأخضر والأزرق في الغالب، أو طلاؤها باستخدام اللون الواحدِ كأرضية تتمُّ عليها بعض الرسوم الجدارية باختلاف موضوعاتها، وتقتصرُ فتحاتُ المسكن على باب المدخل الرئيس الكبير، وعددٍ محدود للشبابيك، فالعمارة الريفية فيها جماليتُها من واقع الغرض الذي مِن أجله شُيدت، وتخضع لقوانين البيئة وغرض الوظيفة.

وتتشابه طريقةُ البناء السابق عرضُها بطريقة البناء الأولى في عصور الحضارة المصرية القديمة، حيث كانت تثبَّت في الأرض سيقان من البوص على هيئة حاجز، ثمَّ تأخذ بعض الطينات وتغطَّى بها الأسطح الخارجية والداخلية لتلك الحواجز، وتخلط مع تلك الطينات أحيانًا بعضَ التبن، وبعد أنْ تقام الجدران بهذه الكيفية تسقفُ بعوارض الجريد أو الخشب أو جذوع النَّخيل التي تُغطَّى بطبقة طينية. والحقُّ أنَّ تخطيط القرية تخطيط عشوائي بدائي نشأ مع احتياجات السكان، ولم يخضع لأيِّ إشرافٍ هندسي، أو أي نوع من أنواع التخطيط.

المسكنُ الريفي

أغلبُ البيوت الريفية تتكوَّن من دورٍ واحد في داخله ثلاثُ حجرات تبدأ بمندرة، ثمَّ حجرة أو حجرتين، وبيت الراحة، بجانب مكانِ الفرن وعشَّة الفراخ. ولكلِّ هذه الأماكن توجد أبوابٌ تطلُّ على وسط الدار، وهناك الزريبةُ التي توجَد داخل الدار، ويكون لها بابٌ من داخل الدار في حالةِ البيوت الصغيرة، أو تكون ببابٍ من الخارج في البيوت ذات المساحات الكبيرة.

أمّا البيوتُ ذات الطابقين، فتتكوَّن من صالة فوق وسط الدار، حولها عددٌ من الحجراتِ من اثنتين إلى ثلاث حجرات، تخصَّص منها حجرتان للتخزين، وأحيانًا للضيوف، ويتمُّ عملُ سورٍ من الخشب الأبيض، المخروط خرطًا بلديًّا حولَ الصالة إلى السلم. وكذلكَ يستغلُّ السقفُ في بناء عشَّة الفراخ، وبناء بعض الصوامع لتخزين الغلال ووضع الحطب وغيره. ويضمُّ كلُّ منزلٍ تقريبًا فناءً، سواء داخليًّا أو خارجيًّا، مرصوفًا وغيرَ مسقوف يُعرف (بالحوش).

ومِن الناس مَنْ يعتقدُ بدفن الخبز تحتَ عتبات البيوت كنوع من الاسترضاء لأن ثمةَ اعتقادًا بأنَّ الكائنات فوق الطبيعية تأكل وتشربُ داخل البيوت مثلما

يفعل الإنسان، وتتزوج وتنْجب، وتقتني خدمًا ومنازلَ لكنها على خلافِ البشر خالدة. ونجدُ أمام الباب مباشرة مقعدًا حجريًّا يُعرف (بالمصطبة)، وربما لم تكنْ تلك المصطبة عند المصري القديم أقل انتشارًا عما هي عليه الآن، وهي مكانُ السامر والحواديت، وتستغلُّ لأهل البيت، وتوضَع لها جلسة من الحصير أو البساط الشعبي، وأحيانًا من الكليم الصوف. وللمصطبة آدابها، فعادةً ما نجد عليها مجموعة من الأطفال تلْهو بسعادة، تلفّ حولهم الدواجن والماعز والأغنام، وربما لا يجلس على المصطبة إلا رجلٌ مُسنٌّ يغزل الصوفَ أو يمسك بمسبحةٍ في يده، وتمرُّ حبّاتها بين سبّابته وإبهامه في بطء، أو امرأة تُعدُّ طعامَ وعلف الماشية. وأحيانًا تستغلُّ المصطبة للنوم صيفًا.

وغالبًا ما تزيَّن أبوابُ البيوت إمّا بصحن أو طبق فنجان من الصيني يثبت في الجزءِ الذي يعلو عقدَ الباب، ليكون بمثابة تعويذةٍ لإبعاد الشر. أو تزيين البيت برسومٍ ملوَّنة تمثل الجمالَ والبواخرَ والقطارات والأشجار، وهذه الأعمال الفنية تشير إلى أنَّ واحدًا أو أكثر من أفراد الأسرة التي تقيم في البيت قد حجَّ إلى بيت الله في مكة، والرسومات تمثل الأشياء التي رآها الحاج وهو في طريقه إلى المدينة المقدسة، فلا يستطيع أحدٌ أن يحدد بالضَّبط متى ولا من أين أتى هذا العُرف لأوَّل مرة. لكنْ من المؤكد أنَّ أحدَهم أعجبته الفكرة فعملَ على تطويرها ومن ثمَّ تحولت إلى فنٍّ شعبي مزدهر.

أمّا أثاثُ المنزل، فتغطّى الأرضيةُ أحيانًا بالحصير، وتحوي معظمُ منازلِ فلاحي الدلتا فرنًا في النقطة الأبعَد من المدخل. وأرضيةُ المنزل مرصوفة بطبقة من التراب المضغوط، والأثاث يوضع في المنزل، بعدَ ذلك حيثما اتفق، فيوضَع موقد، وقدرة أو قدرتان نحاسيتان. وطبلية خشبية، مُستديرة الشكل، قطرُها غالبًا متر، وارتفاعها نحو (40) سنتيمترًا، وفراش للنوم من حصير وأغطية وملاحِف وبطاطين، أو أكياس من خيش، وأحيانًا تكون هناك أسرةٌ من سعف النخل، تشبهُ أقفاص الطيور.

وقدْ تلاحظ أثناءَ زيارة إحدى القرى منازلَ بسيطة جدًّا، عبارة عن جحور مربعة الشكل، كلٌّ منها له فتحةٌ واحدة بدون باب، وكلُّ ما في داخلها من أثاث هو تنور وجرة وأواني طهيٍ نحاسية وقُلَّة، وأطباق. وفي بعض المنازل يمدّ حبلٌ في زاوية الحجرة بين الحائطين لتعلق عليه الملابس، أو تعلَّق على الحائط بواسطة المسامير أو خلف الأبواب، فيكون بديلًا عن الخزانة الخشبية، وفي بعض تلك الدور يكون السقفُ شديدَ الانخفاض إلى درجة تضطر الواقفَ فيه لانحناء جسمِه.

غيرَ أنَّ المنازل ذات الحجرتين أو الثلاث حجرات، هي الأكثرية، وهي تتكوَّن من:

المنْدرة: أولى الغرفِ التي تقع بعدَ المدخل، والحجرة الواقعة في مقدمة البيت، وغالبًا ما يكونُ لها مدخلٌ خاص، وتُعَدّ من الحجرات الأساسية في البيت، وهي أكبرها من جهة المساحة إذا قارنّاها ببقيةِ البيت نفسه، كما يمكن أن توجَد أكثر من مندرة في البيت إذا كانت واجهة البيت متَّسعة المساحة. وتطلُّ المندرة على الطريق الخارجي بواسطة شباك أو أكثر، وفي الغالب يتكون الشباك من نصْفين؛ نصفٍ في الجزء العلوي لتحقيق أفضلِ تهوية وإضاءة، ونصف سفلي لتحقيق خصوصيةٍ للمندرة والحفاظ عليها من تطفُّل العابرين في الطريق، وتزوَّد الشبابيك بقضبان حديدية لتوفير الحماية والأمان. وللمندرة بابٌ أو أكثر أهمُّها الباب الذي يقع بالقرب من مدخل الدّار مباشرة، ومن الممكن أن يكون لها بابٌ آخر يقع في منطقة (وسط الدار).

وتستخدم المنادرُ لإقامةِ الضيوف وإقامة المناسبات الخاصَّة بأصحاب الدار، يستقبل فيها الضيوف، وتستعمل للنوم حينما يبيتونَ عندَ صاحب المنزل، بها مصطبة أو مجموعة مصاطب طينيَّة حولَ الأركان، أو تفرش بالكنَب البلدي والوسائد القطنية تصلح للجلوس وللنوم، ويعتنَى بها من جهةِ طلاء الجدران والأسقف، وتفرَش أرضيتها بالكليم أو الحصير. وتسمى المندرة حسبَ موقعها في الدار، سواء كانت على يمين أو يسار الداخل، وأحيانًا حسب الجهات الأصلية، فتسمَّى (المندرة البحرية) أو (المندرة القبلية) أو (المندرة الشرقية) وهكذا. ويوجد منادر تقعُ خلفَ المضايف مباشرةً، ويكون لها بابٌ أو شباك يستخدم لخدمة المقيمين بالمضيفة، أو لانتقال الضُّيوف للمندرة دونَ المرور بالدار من الداخل.

الدهليز: الدهليز هو الممرُّ الذي يقع خلفَ باب الدار الرئيس مباشرةً، وتتفرع منه المنادرُ على شمال ويسارِ الدهليز، وعرضُ الدهليز تقريبًا هو عرضُ المدخل الرئيس للدار، ويمتد للداخلِ حتَّى يصلَ إلى منطقة (وسط الدار)، ويفصَل عنها بواسطة بابٍ يسمى باب وسط الدار.

وسطَ الدار (حوش الدار): يُعَدّ أهمَّ المناطق التي تمارس فيها أنشطة الحياة اليومية، حيث يعتبر هو حرمَ البيت بما له من خصوصية، ويقع حوشُ الدار في منتصف مساحة الدار تقريبًا، وهي عادةً غيرُ مسقوفة، وتضمُّ الفرن الصيفي، وهو فرنٌ يستخدم في فصل الصيف، ويُستخدم في تحميصِ بعض المحاصيل، وفي عمل الخبز. ويوجَد بمنطقة حوش الدار السلم الذي يؤدّي إلى الطابق العلوي، ويقع تحتَ السلم أو بجواره المرحاض (الكبينيه).

بيتُ الراحة (المرحاض): ويُعرف بـ (كبينيه بلدي) هو موجودٌ بجوار القاعة الداخلية، أو يقع جنبَ سلم البيت أو بجواره عادةً، ويستغلّ السلم على أنه سقفٌ له لا يتجاوز مساحته المترَ المربع في أغلب الأحوال. له أبوابٌ لها فتحات من أعلى أو أبواب قصيرة أو ربما تجده مغطًّى بستارة.

الحظيرة (الزريبة): من أساسياتِ المعمار الريفي، حيث يؤكد الفلاح على أهميتها حتى وإنْ لم يكنْ مالكًا للمواشي. وهي مأوَى الحيوانات داخل الدار وتحتلُّ الجزء الخلفي من الدار، والفلاح يحرص على أن تنامَ معه مواشيه لأنَّه لو تركها في الخارج تكون عرضة للسرقة، وتتميز ببابها الذي يزيد عرضُه عن (130) سنتيمترًا تقريبًا، وهي مغطّاة إلى نصفها، والنصف الآخر مكشوفٌ لكي يسمحَ بدخول الشمس والهواء بكمية تكفي لتطهيرها وتجفيفها بالمقدار الضروري.

ويوجَد بالحظيرة (المداود) الطينية، والتي يوضَع بها علف الحيوانات. وتشمل الحظيرة على (المتبن) أو قاعة المتبن، وهي حجرةٌ صغيرة مخصَّصة لتخزين علف الحيوانات، ويزود المتبن بطاولات مصنَّعة من الأخشاب البلدية. ومن المعتقدات السائدة في بعض القرى الريفية وضع حيوانِ (العرسة) أو (الفأر)- بعد أن تُقتل وتحرق- على باب الزريبة أو حجرة تربية الطيور والدجاج اعتقادًا منهم بقدرتها على طردِ الحيوانات الأخرى التي تأكل الطيور أو تأكل الماشية.

العشّة: وهي أيضًا من اهتمامات القرويات، فأغلبهنَّ يفضِّلنَ تربية الطيور داخل البيوت. وعادةً تجد العشَّة في مكانٍ مُشمس، ولها شباك من الخوص مربَّع الشكل، وتسقف عادة بالبوص أو بألواحٍ من الخشب بطريقة بدائية.

أبراجُ الحمام: تُعَدّ أبراجُ الحمام أحدَ الملامح المعمارية البارزة في القرية. وهي أحيانًا طويلة وذاتُ جدران مائلة مطليَّة بالجير، وبها عدةُ طبقات من الجرار الفخارية الكبيرة الموضوعة في صفوفٍ متراصَّة. وكلُّ جرَّة بها فتحةٌ عند قاعدتها لدخول الحمام وخروجه. وأحيانًا تكون أبراجُ الحمام مزيَّنة بنقوش بيضاء بسيطة. ويذكر أنَّ الحمام نفسه يحبُّ هذه النقوش وتجعله يعود إلى بيته. والسببُ الرئيس لاقتناء الحمام هو الحصولُ على (الزبل)؛ وهو فضلاتُ الحمام التي تُعَدّ سمادًا جيدًا للحقول.

الفرن: عادةً يُبنى داخلَ البيت، وهي حجرة تقعُ في ظهر الدار يوجد بها فرن شتوي، وهناكَ أفران تُبنى خارجَ الدار، الفرن من الطوب النيّئ والطوب الآجر الأحمر، وبه فتحة تسمَّى فتحة بلاط الفرن أو «العرصَة» وهي مصنوعةٌ من الفخار المحروق على هيئة قرص دائري يُعدّ خصيصًا عندَ الفخارين. ويقابل فتحة البلاط فتحةٌ تسمَّى «الشاروقة»، وهي خاصة بتزويد الفرن بالطّاقة (الجلة) المكوَّنة من روثِ البهائم والتبن. وأسفل «العرصة» توجد فتحة ثالثة تستغل في إحماءِ النار. وللفرن الريفي عددٌ من الاستخدامات من أهمها تسوية الخبيز والأكل، والتدفئة كما يتميَّز الفرن بسطحِه الذي يسمح بالنوم عليه في فصل الشتاء.

وقد كان هناك اعتقادٌ متعلَق بالفرن ينتشر بشكلٍ واسع بين النساء، يتمثل في وجود كائناتٍ غيبية تسكن الفرنَ وتستقرُّ بداخله. وقد كان لشكل الفرن وطريقة بنائه والمهام التي يؤدِّيها دورٌ في ترْسيخ تلك المعتقدات، إذ إنَّ الفراغَ السفلي له (مقر الإشعال والوقود) تتغير حالتُه ما بين النور والوهَج الصادريْن عن النار، وبين الإظلام التام. ولأنَّ أفراد المجتمعات القروية يعتقدون أنَّ الأماكن المظلمة التي تبتعدُ عن حركة الكائنات الحية هي مستقرُّ الأرواح والأشباح والجان، ولأنَّ حالة الإظلام لا تدوم عندَ البدء في أعمال الخبيز، فقد اندفع الخيال الشعبي نحو إيجادِ قدرات خاصَّة لما أطلق عليه «جان الفرن» أو «ملك الفرن»، تجعله قادرًا على احتمال النار، بل أيضًا يعملُ على إشعالها، ويسهمُ في إنجاز المهمة برمَّتها. وتبعًا للاعتقاد بوجود تلك الكائنات بداخلِ الفرن كسكان يقيمونَ إقامة دائمةً به أثناءَ القيام بأعمال الخبيز وبعده، فإنه يجب على مَنْ تقوم بتلك الأعمال الالتزامُ بما يرضيهم ولا يدفعهم إلى الإضرار بها.

وهناك الكانون والذي يختلفُ عن الفرن في الوظيفة، وغالبًا ما كان يُبنى بأحد أركان الحوش الداخلي للمنزل من الطوب النيّئ، له فتحةٌ علوية توضَع عليها أواني الطهي، وفتحة أمامية لوضْع الوقود، ويتمُّ إشعالُ النار فيه بواسطة أقراصِ الجلة عند الطبخ، وتوضَع الأواني فوقه.

حجرة النوم، وفي تلك الغرفة يلجأ أفرادُ الأسرة إلى استخدمها في كافة الأغراض بدءًا من المعيشة والنوم، وإعداد الطعام أحيانًا، إلى استذكار الدروس.

ومِن أدوات المنزل الريفي الهامَّة الطبلية؛ وهي البديل لمنضدة الطعام وقد تستخدم إلى جانبِ ذلك لأغراض الخبيز وإعداد الطعام أو الاستذكار. ومنذُ القدم كان المصريون القدماء إذا حانَ وقتُ الطعام يجلسون على الأرض ويأكلون الطعام الذي أعدّوه على (الطبلية) ويشربون من إناءٍ صُنع من الفخار يشبه القلَّة حاليًا أو من زمزمية من الجلد، بل إنَّ بعض الفلاحين كانوا يعلِّقون (قِرَبًا) من الجلد على الأشجار بها ماء ليرووا ظمأهم كما هو الحال اليوم. ومن أدوات المنزل (الطشت) وهو يستعملُ لغسيل الملابس، وللاستحمام، ومرآة صغيرة، وصندوق خشبي، يكدَّس فيه كلُّ شيء، وهو هدية الزواج.

ثمَّ جاءتِ التغيراتُ الاقتصادية والاجتماعية والسكانية لتغير شكلَ المساكن في القرية المصرية، أضفْ إلى ذلك إقامة إحياءٍ سكنية جديدة حولَ الكتلة السكنية القديمة، سواء على المناطق البور غير القابلة للزراعة حول القرية أو مكان البرك والمستنقعات بعد ردمها، ثم لما ضاقت الرقعةُ السكنية مرةً أخرى بساكنيها انْتقل البناءُ إلى الأراضي المزروعة نفسها، وغالبًا ما تُبنى هذه المساكنُ الجديدة بالطوب الأحمر والإسمنت عنْ طريق تجريف التربة وحرق

الطوب في القمائن، الأمرُ الذي يؤدي إلى خسارتين؛ تتمثل الأولى في تجريف الأراضي الزراعية وتجريد التربة الخصبة، أمّا الخسارة الثانية فهي البناءُ على الأرض الزراعية نفسها؛ أي «إعدام» وظيفتها الأولى وهي الزراعة. في تجاهل تامٍّ لمادةِ البناء القديمة بالطوب اللبن، والتي ثبتَ أنَّها أكثرُ ملاءمة لجوِّ الريف، حيث يكون الجوُّ رطبًا خلالَ الصيف، ودافئًا خلالَ فصل الشتاء داخل البيت القديم ذي الحوائط العريضة.

وهكذا انطلاقًا مِن هذه الدلائلِ والمظاهر نجد أنَّ الفلاح كان يعيش على صلةٍ قريبة من الأرض والشمس والماء داخلَ منزله. وعنْ طريق المواد البنائية والأرضية وتضامن المباني وقربها مِن الأرض، يتَّصل المنزلُ بالأرض كما ينغمسُ فيها الفلاح، بعمله وطعامه، وأمراضه، وموته. وأُعيدَ تصميمُ المسكن الريفي ليتكوَّن من وحدات منفصلة، وجاء هذا التصميم بعيدًا عن روح وتقاليدِ القرية حيث فتحَ واتَّجه إلى الخارج وتلاشتِ الأفنية الداخلية وضاقتِ المسافات بين البيوت، فبدَتِ الحجراتُ وكأنها امتدادٌ فراغيٌّ للحجرة المواجهة في البيت المقابل، فانعدمت بذلك الخصوصية، وماتتْ معها قيمةٌ غالية كانت حتَّى وقتٍ قريب من أهمِّ مميزات مجتمعنا المصري بوجه عام.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞



المطبخُ في الموروثِ الشّعبي

المطبخُ حكايةُ تطور، بدأتْ فصولها قبلَ مئات بل آلاف السنين، وتسارعت بشكلٍ مُدهش في العصر الحديث، وتداخلتْ فيها احتياجاتُ الإنسان الأساسية بالعلومِ والاقتصاد والعمارة والمفاهيمِ الثقافية المختلفة. وبفعل احتلاله حيّزًا راسخًا في الحياة اليومية لكلٍّ منّا كانَ لا بدّ له مِن أن يترك بصماتِه الواضحة على المعارف الإنسانية من علوم وفنون وآداب.

المطبخ خدمتْه العلومُ التي أسهمت في تطوره، فردّ الجميلَ بتحوّله إلى مصدر لعلوم جديدة، ومحفّز على الابتكار والإبداع في مجالات تتجاوز إلى حدٍّ بعيدٍ الاقتصار على تحضير الطعام. يُقال عن المطبخ إنه «مملكة المرأة» لأنَّ الأعراف الاجتماعية في معظم المجتمعات أناطت مسئوليةَ إعداد الطعام بربَّة المنزل، ولكنَّ المطبخ يبقى الملكية المشتركة لكل أفراد الأسرة، والرابط الذي يُبقي على لُحْمتها واجتماع أفرادها ثلاثَ مرّات في اليوم.

كان المطبخ في مصر القديمة نوعيْن: أوَّلًا المطبخ عادة هو أقصى الغرفِ حيث يقع في نهايةِ المنزل، وكان في الغالب ما يسقف بالقشِّ وأغصان الشجر لحجب ضوء الشمس وذلك لطبيعةِ المناخ الحارِّ لمصر، ولكن في نفس الوقت يسمحُ بتصريف الدخان الناتج عن عملية الطَّهي، وثانيًا- وفي أحيان أخرى- كان المطبخ يقع خارجَ غُرف المنزل في الفناء الخارجي ويقع بجواره غرفةُ الخَزين، والتي كانت أحيانًا تقعُ أعلى سطح المطبخ أو المنزل، ولها درجٌ يوصل لها. وكان مطبخُ المصري القديم بسيطًا في تكوينه، في أحدِ جوانبه فرنٌ ذو درجات لوضع الأواني فوقَه، ويتكون سطحُه الخارجي من طبقةٍ طينية، ويوجَد في المطبخ أيضًا هاون حجري أو أكثر لجرشِ الحبوب، أو حجرانِ فوقَ بعضهما أعلاها مثقوب، وهو ما يعرف باسم (حجر الرحى) أو (الرَّحايا) التي مازالت في الريف المصري إلى الآن، لطحن الحبوب وتحويلها إلى دقيق صالح لصناعةِ الخبز، وفي أحدِ الأركان كان يوضَع حوضٌ للعجين، ذلك بخلاف ما كان يحتويه المطبخ مِن أوانٍ للطهي وأوانٍ أخرى لحفظِ المياه، وأحيانًا كان المصريُّ القديم يصنع «كوة» في أحدِ جدرانِ المطبخ تضمُّ تمثالاً لأحدِ الآلهة المنزلية الحافظة.

وعلى الرغم من قلةِ ما وصَلَنا عنْ وصف المطبخ في الحضارة الإسلامية، فإن الأدبَ الشَّعبي يشير بوضوحٍ إلى أنَّ بيوت العامة في العصر الوسيط في القاهرة كانت تخلو من المطابخ وتعتمدُ على المطابخ العامة، إذْ كان الناس يحتفظونَ في بيوتهم بالمؤن التي يحتاجونها، ويرسلون يوميًّا مستلزماتِ الطبخة من حبوب ولحوم وخضار إلى مطبخ عام، حيث تطبخ ويعاد إرسالها إلى بيوتهم في الوقت المحدَّد. غير أنَّ الحالَ كان مختلفًا في قصور الأغنياء

والحكّام، فقد وصلنا وصفُ المأدبة التي أقامها السلطانُ قنصوة الغوري (1501 - 1516م) لإحدى البعثات الدبلوماسية من جمهورية البندقية، وعلى الرغم من أنه لم يصلنا شيء عن وصف مطبخ قصره، يمكننا أن نتخيَّل ضخامتَه من وصف الأطباق التي تتحدّث عن عجولٍ محشوَّة بالخراف المحشوَّة بدوْرها بالدجاج، وعندما تكون الأطباق تُقاس بالأمتار فمن الطبيعي أن تقاسَ المطابخ بعشراتها.

وقد شهد المطبخُ المصري- كما هو الحالُ في معظم بلدان العالم على الأرجح- تحولاتٍ تسلَّلت إليه وما تزالُ ببطء وصمت، غير أنَّها جرفتْه بعيدًا جدًّا عن ذلك المطبخ الذي عرفه أجدادُنا، وحتى كبار السِّن من أبناء جيلنا. إنَّ التحولات التي طرأت على مطبخنا لم تطلْ مناطقنا لا بالوتيرة نفسها ولا بالحجم نفسه، ذاك أنَّ بعضها كان أكثرَ قابلية لاستقبال الوافد من الخارج، مهما كانت طبيعةُ هذا الوافد. ولهذا لم يكنْ مُستغربًا أن تكون مدنُنا المتوسطية مرسى لكلِّ جديد، فيما كانت مناطقُنا الداخلية والصحراوية أشدَّ ممانعة على هذا الصعيد، أو بكلام أدق أشدَّ محافظةً على ما هي عليه من عاداتٍ وتقاليد بسبب قلةِ احتكاكها بالخارج. وقد لا يكون الموقع الجغرافي هو وحده الذي يقفُ وراء استقبال ما هو وافدٌ من الخارج أو عدم استقباله، ذاك أن بعضَ الأقليات على سواحل المتوسط كانت بحُكم علاقاتها الحميمة بالثقافة الغربية أكثرَ قابلية في تبني هذه الأخيرة.

أدواتُ الطهي

مما لا شكَّ فيه أنَّ أدواتِ الطهي التي استخدمها المصري القديمُ كانت بدائية، فعند عدم توافرِ الفرن ذي الدرجاتِ كان يكتفي بفرن مُتنقِّل من الفخار ذي شكل أسطواني له فتحة من أسفلَ لإيقاد النار، وحتى ذلك الفرنُ عندَ عدم توافره كان يكتفَى بوضْع بضعة أحجار فوق الأرض يوقد النار في وسطها، ويستخدمُها لوضْع الإناء فوقها (الكانون)، أمّا من أجل إيقاد النار فقدْ استعملَ المصري القديم خشبًا يُعرف باسم خشب الشراقي، إلى جانب الخشب اللازم كوقود. كان المطبخ يضمُّ العديدَ من أواني الطهي ذاتِ المقبضين والأطباق والطاسات والأباريق والزلع الفخارية والحجرية، وكذلك السلال التي تستخدَم لوضع المواد الغذائية بها والمناخل والهاون، وكذلك الموائد إلى جانبِ الأدوات المساعدة مثل: الملاعق والسكاكين اللازمة لتقطيع اللحم وخطاطيف التعليق. كما لا يمكن هنا إغفالُ القربة التي كانت موجودة في جميع البيوت الريفية البسيطة بوصفها مصنعًا متحرِّكًا لتصنيع الزبد البلدي والجبن، وهي وعاءٌ من جلدِ الضأن والماعز يُخاط ويُجعل وعاءً للماء واللبن.

والحال أنَّ هذه التحولاتِ التي طرأت على البنْية المطبخيَّة استدعت بدورها تحولاتٍ في بنْية آنيتها. فمن المعروف تاريخيًّا أنَّ الآنية المطبخية مرَّت خلالَ القرن المنصرم بمراحل أربع: المرحلة الفخارية، والمرحلة النحاسية، ومرحلة الألومنيوم، وأخيرًا المرحلة الحالية التي تتميز بطغيان واضحٍ للاستانلس ستيل. والمعروف أيضًا أنَّ كلًّا من هذه المراحل كان لها مصدر لـنارها، أو بكلام أدقّ للطاقة التي تتلاءم وطبيعةَ معدنها، فالحطبُ كان مصدرَ نار المرحلة الفخارية، والكاز «الكيروسين» مصدرَ المرحلة النحاسية، والغاز مصدرَ مرحلة الألومنيوم ومرحلة الاستانلس ستيل.

نتيجةُ هذا الأمر بدأنا نشهدُ غيابًا للموقد، والبابور اللذيْن شكَّلا في مرحلة من المراحل عدةَ المطبخ الأساسية. وكان لهذا التحول أثرُه الكبير على حياة المرأة، ربَّة المنزل، بحيث أدَّى إلى تحريرِها نسبيًّا مِن أعباء الاعتناء المتواصل بوقدِ الحطبِ والاهتمام بالبابور. فبعدما كان قسمٌ كبير من ساعات نهارها يتمحورُ حولَ هاتين الوسيلتين أمستِ المرأةُ مع الوسيلة التي تعتمد على الغاز أكثرَ تحكمًا بوقتها. فالواضح أنَّ تتالي هذه المراحل لم يكن تتاليًا يقطعُ بوضوح كلي مع ما سبق كلّا منها وما تلاها بحيث يمكننا في الواقع الكلام عن حقبةٍ فخارية صرفة أو نحاسية صرفة،... إلخ، إنما على العكس فقد كان هناك نوعٌ من التعايش بين هذه المراحل وأدواتها.

والتعايشُ هذا أدَّى- مِن ضمن ما أدَّى إليه- إلى أمرين اثنين؛ إمّا إلى تهميش قسم من آنِيَةٍ تنتمي إلى طورٍ سابق لصالح الطّور الذي يليه، بمعنى أنَّ استخدامه يصبح قصرًا على جزء من البنْية المطبخية. هذا ويقفُ وراء الرواسب الآتية من طور سابق، وبالتالي استمرارها في الطور الجديد، جملة من الأسباب يمكن اختصارُها باثنين: ارتباط بعض المأكولات بآنية بعينها بحيث يبدو تناولُها بنوع آخر من الآنية بمثابة خروجٍ على المألوف. بل أبعد من ذلك، فإن تناولها بالآنية المخصَّصة لها يُضفي عليها مذاقًا لا توفِّره آنية أخرى. والمثل الأوضح في هذا المجال وجبة الفولِ المقدَّمة في صحن من الفخار، أو البيض المقلي. وما ينطبق على بعض المأكولات ينطبق أيضًا على شُرب المياه أو الشاي، فشُرب المياه بإبريق من الفخار يُضفي، هو أيضًا، على هذه الأخيرة مذاقًا طيبًا بحسبِ مَنْ لا يزالون يستخدمونه. أمّا السببُ الثاني في استمرار بعض الآنية التي تنتمي إلى مراحلَ سابقة فمردّه أنَّ بعض المأكولات التي تتطلب وقتًا طويلًا لكي تنضجَ تتلاءم وآنية من معدنٍ معيَّن. فإبانَ طغيان الألومنيوم على الأدوات المطبخية، وبسبب من هشاشة معدنِه كان يتمُّ اللجوءُ إلى الأدوات النحاسية.

هذا فيما يتعلق بالجانبِ الأوَّل من التعايش، أما الجانب الآخر فينتمي إلى نصاب مُغايرٍ تمامًا، بمعنى أنه يخرج آنِيَة طور من الأطوار من دائرة

الاستخدام، ويُضفي عليها بالتالي وظيفة هي غيرُ وظيفتها الأساسية، أي الوظيفة التي صنعتْ أصلًا من أجلها. ولنا في هذا المجال أكثرُ من مثَل. فبعدما كانت الآنِيَةُ الفخارية أو النحاسية تشكل صلبَ البنية المطبخية أمست منذ عقودٍ أدواتٍ للزينة ليس إلا. وإذا لم يقدر للألومنيوم لعبُ هذا الدور فالأمرُ يعود إلى طبيعة المادة التي يتكوَّن منها، وهي بالمناسبة مادةٌ شديدة العطب. مِن هنا نلاحظُ أنَّ طناجر الفخار والنحاس قد تحوَّلت إلى أوعيةٍ لزراعة بعض الشتول أو الأزهار، والصدور النحاسية إلى لوحات تعلق على الجدران، والخَوَابِي إلى مجردِ زينةٍ في إحدى زوايا المنزل أو في الحدائق. لذا فإنَّ الذين يشترون اليومَ مثل هذه الآنية إنما يشترونها لهذه الوظيفة وحسب.

وثمة تحوّلاتٌ أخرى طرأتْ على صعيد محتويات المطبخ (أجهزة المطبخ) ولعبت دورًا كبيرًا في بنيتها، فدخولُ الثلاجة الذي تمّ خلالَ الأربعينيات والخمسينيات من القرن المنصرم، ليحلَّ مكانَ قوالبِ الثلج قد أدَّى إلى نشوء نمطٍ جديد مِن التعاطي مع المأكولات. فقبل هذا الدُّخول لم يكنْ باستطاعة العائلة حفظُ المأكولات مدةً طويلة، الأمرُ الذي كان يفرض عليها استهلاك ما لديها في أقربِ وقت ممكن خوفًا من فسادها. إذًا، خلافًا للنملية التي كان يحفظ فيها ما تبقَّى من طعام مدةً لا تتجاوز في أقصى الحالات اليومين، جاءت الثلاجة لتوفرَ صيغة جديدة مِن التموين هي غيرُ الصيغة التقليدية القائمة أساسًا على تموين الحبوب على أنواعها، وكذلك الخبز، فقدْ أمسى باستطاعة العائلة شراءُ اللحوم والأجبان والخضار والفاكهة بكميات كبيرة من دون أن تكونَ عُرضة للفساد. وقد أدَّى هذا الأمرُ إلى تراجع ملحوظ فيما يتعلق بالتبضُّع اليومي، فتشير بعضُ الدراسات إلى أنَّ الأمر هذا أثَّرَ تأثيرًا كبيرًا على المحالِّ الصغيرة المنتشرة هنا وهناك في الأحياء، وذلك لصالح السوبرماركت الذي أصبح المكانَ الذي يتمُّ فيه التبضع الأسبوعي.

ومِن التحوُّلات الكبرى دخولُ البوتاجاز ثمَّ المايكروويف الذي أصبح منذ عقد تقريبًا جزءًا لا يتجزأ من أجهزة المطبخ، وأهمية هذا الأخير هو كونه يقوم بتسخينِ الطعام الجاهز سلفًا مِن دون اللجوء إلى أنواع الطاقة المعروفة. لقد أسهمتْ هذه الأجهزة في تقليص الوقت المخصص لعملية الطبخ، وبالتالي إلى تحرير ربةِ المنزل، أو مَنْ يقوم مقامها، من الأعباء التي تحيط بعالم المطبخ. فمما لا شكَّ فيه أنَّ هذه الأعباء وما تحتاجه من الوقت لم تعدّ كما كانت عليه منذ عقود بفضلِ ما استُجدَّ من هذه الأدوات والأجهزة المطبخية.

فنُّ الطبخ وطرائقُ الطهي

إنَّ ما يأكله الإنسان كثيرًا ما يكون دليلًا على الهوية الثقافية، وقد تكون المواد الغذائية رموزًا اجتماعية أو ثقافية، فالطعام وتناوله يحمل بعضَ المعاني

الرمزية العميقة من خلال التركيز على الطبخ وأسلوبه، إذ توجَد المناسبات الاجتماعية التي تهيئ للأفراد تناول الطعام مع بعضهم، مما يؤدّي إلى بناء العلاقات الاجتماعية بين الأشخاص من خلال المشاركة في الوجبات، وعبر الطعام يندمج حرفيًّا معَ متناوليه. وبالتفكير في الطبخ باعتباره ممارسة فنية، لا يمكن تجاهل العمل الفني والأفكار والمعاني المحيطة به، كما لا يمكن أن نتجاهل العلاقات الاجتماعية الناشئة عن ذلك.

ونظرًا لطبيعته الفنية، فالطبخ في القرية هو نوع من الإبداع، وهذا يعني أنه ليس نشاطًا محددًا مسبقًا، أو يتمُّ التحكمُ فيه من الخارج، إنه خاضعٌ للسيطرة ولا شك، ولكن الشخص الوحيد الذي يمكنه التحكمُ فيه هو الفنان، أي الطاهية نفسها، ومن ثَمَّ فإنَّ الطبخ هو نشاط يعتمدُ على الحرية الإبداعية، تلك الحريةُ التي تتجاوز جدرانَ المطبخ، فسعيًا وراء الوصول إلى المثالية في الطبخ، فإنَّ نساء القرية مُستعدات على الدوام لبذلِ التضحيات التي قدْ لا يفهمها غيرهم، فقد يبْدو من غير المنطقي أن تقيمَ أسرة مأدبةً ما على نطاقٍ واسع على الرغم من أنها لا تملك ما يكفي مِن المال لإتمام بناءِ منزل، أو قد يبْدو من الغريب أن تبذل المرأةُ مجهودًا كبيرًا على مدار يومين على سبيل المثال في تحضير أكلةٍ ما، على الرغم من أنه يمكنها إعدادُ أكلة جاهزة، لكن يبدو أن الخياراتِ البديلةَ أو الرخيصة غيرُ مقبولة عندما تكون النكهة المتميزة هي الهدف، وعندما يكون هذا الهدف ممكنَ التحقيق.

وسعيًا وراءَ ذلك الهدف، تحصل نساءُ القرية على حريةِ تخطي ذلك الحيز المحدود، وهنَّ في ذلك يتمتَّعن بالاستقلالية والقدرة على اتخاذِ القرارات المهمَّة فيما يتعلق بالحياة الاجتماعية لأسَرهن. وهنا يعمل فنُّ الطبخ عملَ المصيدة التي تجذب الآخرين إلى الطعام، ومن ثَمَّ إلى الطاهية، وتضمن الحصول على زوجٍ مناسب «الطريق إلى قلب الرجل معدته»، أو التوسط الفعّال ما بينَ أفراد المجتمع بما يجعل التفاعل الاجتماعي المناسب ما بين أفراد المجتمع ممكنًا، وباختصار من خلال النَّظر إلى الطبخ بوصفه ممارسةً فنية، يمكننا أن نتبيَّن على نحوٍ فعّال منظومة العلاقات الاجتماعية المحيطة بعملية تحقيق النكهة وتطور أسلوب الطبخ.

مما لا شكَّ فيه أنَّ معلوماتنا عن طرائق طهي الطعام في مصر القديمة منقوصة بعض الشيء، ولكن من الممكن تكوينُ صورة عنْ طرائق الطهي التي اتبعها المصري القديم، وذلك من خلالِ الشواهد التاريخية الثابتة مثل النقوش والرسوم التي تركها لنا المصريون القدماء، وكذلك الآثار المنقولة مثل الأدوات والأواني التي عُثر عليها من خلال الحفائر الأثرية. لقد تعددت طرائقُ الطهي فكانتْ أبسطها طريقة هي الشّواء والتي تتلخَّص في إدخال عصا في فم الطائر أو السمكة حتَّى جوفه، ثمَّ توضَع فوق النار، وكان الطاهي

يمسك باليدِ الأخرى بمروحة يحركها حتى تستمرَّ النارُ في اشتعالها، أمّا اللحوم فكانت تشوَى على هيئة شرائح، كما كانت هناك طريقة الطهي بالغليان أي الطعام المسْلوق، فكان القدرُ يوضَع فوقَ النار ممتلئًا بالماء لتوضع بداخله الطيور أو الأسماك أو اللحوم. وأيضًا كان المصري القديمُ يعلم جيدًا فائدة الشحوم والدهون وصلاحيتها في إعداد الطعام، فكان الدهنُ يوضَع داخل القدر لطهي ما بداخله من طعام متبل، وفي المطابخ الكبيرة كان الطاهي يساعده أحدُ الأشخاص تقتصر مهمتُه في أغلب الأحوال على المحافظة على اشْتعال النار داخلَ الموقد وأسفل أواني الطهي.

وعرفَ المصري القديم تجفيفَ أنواعٍ من الأسماك تحت أشعة الشمس، وأحيانًا أخرى كان يضعُها في أوانٍ ليضيفَ إليها الملح والتوابل لتؤكَل مملَّحة بعد ذلك، كذلك كان المصري القديم يستخرجُ بويضاتِ السمك البوري ليجفِّفها صانعًا البطارخ. أمّا عن الطيور، فقد كانت أغلب أنواعِها تؤكل مشويَّةً أو مسلوقةً، إلا إنَّ بعض الأنواع مثل طائر السمان وبعض أصناف العصافير، وأحيانًا البط، كانت تُملَّح لتؤكل فيما بعد، وربما كانت هذه إحدى طرائق محافظة المصري القديم على الطعام مِن أن يفسد، كذلك كان يفعلُ مع بعض الطيور المائية التي يقوم بصيدِها. ويجفِّف القرويون بعضَ الأطعمة لاستخدامها بعد ذلك وهي عادة موروثة من مصر القديمة. وعرفَ الفراعنة تجفيفَ الفاكهة مثل: العنب والبلح والتين، وكان النبيذ واللبن والجعة ضمنَ مَشروباتهم المعروفة، وكان المصريون القدماء يأكلون على موائدَ صغيرة بها اللحوم والطيور والخضر والفاكهة، وكانت وجباتُ المصريين القدماء جماعية وعائلية.

في الحقيقة إنَّ الطهيَ في قرى الدلتا ليس جزءًا من أعمالِ المنزل وحسب، بل هو مهمَّة إبداعية تعتمدُ على مهارةِ نساء القرية وفاعلية الطهي مما يضفي قيمةً إلى المنزل، فأسلوب الطبخ هو التجسيدُ المادي لدورِ المرأة في الأسرة كونَها شريكة زوجها في الحياة، أو مربيةً للجيل القادم. وعلى الرَّغم من تجسيد الطبخ والجنس (بمعنى التذكير والتأنيث)، إلا إنَّ الطبخ لا يقتصر على كونه نشاطًا يتعلَّق بأدوار الجنسين فقط، وليس بالضرورة أن يكون هناك ارتباطٌ سببي بينهما، وذلك على الرغم من أنَّ الطعام يستخدَم باعتباره الرابطَ بين المعاني الاجتماعية، ومن خلال تبني الطاهيات عالمهنَّ الاجتماعي كأفراد، أو باعتبار المرأة تمثِّل الأسرة. وعلى هذا يمكننا القول إنَّ الإبداع في الطهي هو ثمرةُ أعمال المنزلِ اليومية والديناميكيات الاجتماعية للرجال والنساء أفرادًا وجماعات، فلكلٍّ من الرجل والمرأة دورُه وتوقُّعاته التي يبدو أنها تحدِّد سلوكهما، كما أنها تسمح لهما بتحقيقِ أهدافهما المادية والاجتماعية من خلال الأفعال المتكاملة. وبالنسبة للرجل يتضمن ذلك العمل في أيِّ وظيفة من الوظائف المهنية، وبالنسبة للمرأة يتضمَّن ذلك: الطهي، وأعمال

المنزل، ورعاية الأطفال، إلى جانب الأعمال التي تتمُّ خارجَ المنزل كالعمل في الأرض، والبيع في السوق على سبيل المثال.

وهكذا، فالطبخُ هو نشاط يتمُّ تأديتُه بغرض التفاعل الاجتماعي تمامًا، كما يتمُّ لجعل الطعام صالحًا للأكل أو أفضلَ مذاقًا. وللبراعةِ التقنية التي يحتاجها الطبخُ أهميتها الاجتماعية، ويتمُّ تعلُّمها اجتماعيًّا، فالنساءُ المتزوجات يطبخنَ من أجل أزواجهنَّ وأطفالهن والأفراد الآخرين غير المتزوِّجين في المنزل، كما يطبخنَ أطباقًا معينة من خلال الاحتفالات أو للأصدقاء المقربين والجيران، ولغيرهم من أفراد المجتمع، وبعبارة أخرى حين تطبخ النساءُ يضعنَ نصبَ أعينهن الأشخاصَ الذي سيتناولون الطعام.

وعلى الرَّغم من أنَّ الطرائقَ التي يعدّون بها بعضَ الأطباق قد تتنوع من حيث المذاق والمتعة إلا إنهنَّ يطبخنَ بهدف إطعامِ الغير أو تقديم الطعام للمتلقي، ويعتمد ما يقمْنَ بإعداده على علاقتهنَّ بمتناول الطعام، إذ يستخدمنَ فاعلية الطهي وفقَ شبكة المقاصد التي تحيط بهنَّ بصفتهم كائناتٍ اجتماعية. ولهذا السبب يكون للطعامِ نكهة، ولهذا السبب تُعَدّ النكهة هي الجانبَ الاجتماعي والثقافي من الطعام، وليس هذا نتيجةً للصفات الكيميائية الحيوية المتأصلة في المواد الغذائية؛ بل نتيجة لردٍّ فعْل المواد الغذائية المطلوبة قصديًّا من خلال طهوها أو مزجها بطريقة معيَّنة. والطعام الذي يقدَّم كي يتمَّ تناوله يتميَّز بنكهته، وذلك لأنَّ الطاهية (الأم/ الزوجة/ الأخت/...) قصدت أن تنتجَ هذه النكهات في الوجبة التي تعدُّها لأشخاص آخرين تربطها بهم علاقاتٌ اجتماعية خاصة.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞



القدراتُ العجائبيَّة للأولياءِ والأضْرحة
مِن الاعتقاد إلى الاعتياد

تعتبرُ الأضرحةُ والمقامات من الأماكن التي تحمل قداسةً خاصَّة داخل المجتمع الريفي في مصرَ، سواء كان ذلك مرتبطًا بالدين الرسمي، أو على مستوى المعتقد الشعبي بشكل عام، لكونه يشكِّل الرابطةَ بين عالم الأحياء وعالم الأموات، وما يحمل بداخله من أسرارٍ أخبرَ عنها القرآن الكريم والسنَّة النبوية المطهرة، وما استعصى على الناس فهمُه أخذ الناسُ يفسرونه بخيالهم ويعتقدونَ فيها معتقداتٍ مختلفة ومتباينة. ويلتجئ العديدُ من الأشخاص في القرى إلى مجموعة من الطَّرائق التقليدية في العلاج طلبًا للشفاء، والتي تشكل زيارةُ الأضرحة أبرزَها؛ لما لها من قيم ودلالات دينية تستمدُّها من كونها مدافنَ لشيوخ مسلمين أجلّاء لمَنْ لهم كرامات أو أعمال تاريخية عظيمة ساعدتْ على استمرار سيرتهم.

الضريحُ هو المكان الذي يعرَف في الريف بالقبَّة، يدفن فيه الولي، وهو يعتبر حرمًا آمنًا، ومكانًا مقدسًا لمريديه وأتباعه، وقد يكون المكان الذي يبنَى فيه الضريح جامعًا متميزَ البناء والفخامة في منطقةٍ حضرية أو قروية أو زاوية صغيرة أو مقبرة أو بناء حجري أو ضريح يعلوه قباب مزخرفة وشامخة البناء، والتي تتوافر فيها كلُّ أوْجه الراحة. وقد تتعدد وظائفُ الأضرحة وأدوارها في المجتمع، فهي ذاتُ قيم ودلالات دينية، واقتصادية، وجمالية، وإرثٌ معماريّ يستطيع من خلاله علماءُ الآثار تتبع أصلَ وتأثير الفترات التاريخية القديمة، كما تلعب الأضرحةُ أدوارًا اجتماعية وعلاجية، إذ تدخلُ في الممارسات الاجتماعية ذات الصلة بالمناسبات كالحمل والإرضاع والختان وطلب الشفاء لمريض أو قريب أو ابن، وبذلك يعتبر الضريح رمزًا للولي؛ وذلك للاعتقاد في صدقِ وساطته بينَ الأتباع والمريدين والحوار بينَ ربنا سبحانه وتعالى، ويحملَ الريفيّون عند زياراتهم معتقداتٍ بأنَّ هؤلاء الأئمة أحياء يُرزقون، يسمعون صوتَ الزائر القادم لزيارتهم، وصوت الشاكي المظلوم، وصوتَ المريض المعلول، ورغم تعدُّد هذه الوظائف إلّا إنَّ ما يهمُّنا الدورُ العلاجي للضريح وما يصاحبُه من طقوس أثناء الزيارة.

قدْ لا تختلف طقوسُ الزيارة للأضرحة الكبيرة التي تعلوها قبابٌ مزخرفة، عما يتمُّ في تلكَ الأضرحة التي يعلوها سياجٌ حديدي أو متروكة في العراء، ولعل هذا التفاوت في البناء الذي نجده أثناءَ جولتنا بين أضرحة القرية الريفية من وليٍّ لآخر قد لا يؤثر على درجة التبجيل والاحترام عندَ مَن يعتقدون في الأولياء؛ لأنَّ قوة الولي في أذهان المريدين قد تكون بشهرة كراماته وكثرتها وليستْ بشكل المبنى أو القبَّة. أمّا فيما يتعلق بالطقوس، عادة ما تبدأ

الطقوس «بالنديهة» وهي النداءُ والاستغاثة وطلب النجدة بالتضرُّع للولي ليحقق أمرًا ما أو حلّ معضلة، وذلك بأن يذكر الشخصُ اسمَ الولي ويسمِّي حاجته، وغالبًا ما يكون التضرعُ في ذكر الحاجة توليفة موسيقيَّة مثال ذلك «يا أبو العباس من عين الناس» بمعنى يا أبو العباس احْفَظنا من عيون الناس، وغيرها من النداءات، وقد ينادي الشخصُ باسْم الولي دونَ ذكر حاجته، ظنًّا منه أن الوليَّ قد فهمَ حاجته، وقد يتم كلُّ ذلك إمّا بملامسة الضريح، أو السياج الخارجي، أو الدوران حولَ الضريح عدةَ مراتٍ معَ نذر النذور والوفاء بها بعدَ أن يتحقق الطلب والشفاء.

فإذا قمتَ بجولةٍ حول الأضرحة ستلاحظُ بسهولةٍ المتردِّدين عليها من الزوار ملتمسينَ الشفاءَ من الأمراض النفسية والصرع، فتجد داخلَ الضريح مجموعةً من المرضى من كلا الجنسين، أعمارهم تتراوح بينَ الثلاثين والخمسين سنة، يجلس بعضُهم في صمت مُسندًا ظهره إلى قبر «الولي»، وبينَ الفينة والأخرى يقبّل بعضُهم الآخر القبرَ، ويطوف حوله أملًا في «التوسط» لشفائه وإطلاق سراحِه، وينكسر الصمتُ أحيانًا ببكاء أحدِ المرضى، أو صراخ متقطّع لمرضى آخرين.

كذلك وردَ في آداب زيارة الأئمة أنَّ على المسلم أن يغتسلَ قبلَ دخول المرقد، وأن يقفَ على مدخله، ويلثمَ عتبتَه وأبوابه، ويتلو دعاءً خاصًّا، ثمَّ يدخل ويقدِّم رجله اليمنى فإذا وصلَ بابَ الضريح وقف عليه، مُستقبلًا القبر، ثمَّ يتنكَّب عليه ويقبِّله، ويعفّر خديه يمينًا ويسارًا، ويقرأ الفاتحةَ إلى صاحب الضريح، ويدعو بما يريد، ثمَّ يصلي ركعتين للزيارة، ويسأل حاجته. حيث يدْعو الزائر بقوله «بحقّ وليك فلان عليك وبحقّ جاهه وحبك له أن تقضي حاجتي- ويسميها»، وهو يعتقد عندَ ذلك أنَّ الولي قد سمع دعاءه، وأنه سوف يساعده في أنْ يشفع له عند ربه حتى يستجيبَ له دعوته ويلبّي له مطلبه؛ لأنَّ الولي روحُه حاضرة لا تغيب عن محبيه وزواره. كذلك البعضُ يكتفونَ بالقوة السحرية للمكان، وذلك بوضع اليدِ على أواني وذخائر في المقام، أو عقد الخيوط على مشْبك القبر، أو المسح بالزيت العطري الموجود عليه، أو بوضْع صدقة في صندوق المقام، وإلقاء أمنيةٍ مكتوبة، أو صورة لشخصٍ مكتوب عليها حاجته.

إذا كانت ممارسةُ الزار للعلاج تُعَدّ من الممارسات الحديثة نسبيًّا في المجتمع الريفي والتي يعودُ تاريخها إلى أعوام عديدة، إلا إنَّه في المقابل فإنَّ زيارة الأولياء للعلاج تعدُّ من المعتقدات ذاتِ الجذور الممتدَّة في مراحل التاريخ الطويل الموغل في القدم، فتكريم الأولياء والقديسين من أكثرِ المعتقدات الشعبية تغلغلًا في وجدان الإنسان الريفي، على الرغم من خروجها عنِ الأطر

الإسلامية، حيث يراها بعضُ علماء المسلمين نوعًا من الشِّرك بوجدانية الخالق، وهي في الحقيقة ممارسةٌ علاجية اعتقادية.

والاعتقادُ في الأولياء يشغل مساحةً كبيرة لدى الجماعات الشعبية، اعتبارًا منهم أن سلطةَ الولي والضريح أعلى من سلطةِ الطبيب، إذْ للولي ميزةُ قربِه من الله، الشيء الذي يساهم في سرعة إنجاز عمليةِ العلاج، كما أنَّ هذا الأخير يتوفَّر على حلول مطلقة وخارقة لا يتوفر عليها الطبيبُ المعالج، كما يعترف المعتقدُ الشعبي للأولياء بسلطانٍ لا حدود له، ويضفي عليهم بعضَ الصفات المعجزة الخارقة للطبيعة، وقد ترسخَ في الاعتقاد الشعبي فكرةُ أنَّ الأولياء هم الواسطة بين الإنسان وخالقه.

والأولياء جمعُ ولي، والولي مشتقٌّ من الولاء وهو القرب، فوليُّ الله مَن والاه بالموافقة له في محبوباته ومرضيّاته، وتقرَّب إليه بما أمر به من طاعاته، وكل من عظُم إيمانه وطاعته عظُمت عندَ الله ولايته. والولي هو الذي يصلُ بين الحياة والموت، لأنه وإن مات يظل حيًّا في فكر الناس يتصلون به عنْ طريق ملامسة ضريحه أو رؤيته في الأحلام، وكراماته تمكنهم من الانتصار على المرض، والعجز، والعقم، والفقر، والظلم، والحزن، والعنوسة، وحتى الموت.

والأولياء يجسدونَ أحلام وآلامَ واحتياجات هذه الجماعات الريفية في مختلف العصور، ويزور الريفيون في القرى مقاماتِ الأولياء ويشدّون إليهم الرحال خارج القرى لمجرد الزيارة تكريمًا وتقديرًا لهؤلاء الأولياء المعزَّزين الذين سيحلّون عليهم بعضًا من بركتهم، ولطلب أمر خاصٍّ كاستعادة الصحة، هذا بالإضافة لما تُعطيه الأضرحة من شعور بالأمان، باعتبارها مكانًا يلجأ إليه أصحابُ الحاجات طالبينَ البركة والحماية والمساعدة وطلبًا للشفاء، ومن هنا تستمدُّ قيمتها النفسية.

فكلُّ مقامٍ ومزار ديني آخر يحْوي جسدَ ولي أو قديسٍ بؤرةٌ روحية محمّلة بالقوة فوقَ الطبيعية، لاعتبارِ المسجَّى فيه مِن المصْطَفين مِن الخلائق. بؤرة تنفصلُ عن مكانها العادي المجانس لأنَّها مملوءة بنفسها، مُشبعة بقداسةِ ما تضمّه في جنباتها، تجعل السفرَ إلى المقامات ومراقدِ الأئمة والأولياء وكلّ القديسين في كلِّ الأديان والطوائف انتقالًا من عالم دنيوي وحقيقة أرضية إلى عالمٍ أخْروي وحقيقة سماوية، ووجودُ شخص مُشرف وملازمٍ مبنى الضريح ورعاية شئونه من حيث النظافة والعناية به بإطلاقِ البخور، وخدمة الزوار وتلبية طلباتهم إلى جانب المحافظة على صندوق النذر؛ يُعَدّ عاملًا من العوامل الأخرى التي تساعد على استمرارية هذا المعتقد.

كذلك يعتبرُ الريفيون أنَّ الأولياءَ سيشفعون لهم عندَ الله فيقدمون لهم النذور. والنذرُ هو ما يلتزمه الشخصُ من أمرٍ ديني يقوم به في المستقبلِ

للحصول على الشفاء أو لقضاء حاجته وطلبِه، ففي كلِّ مسجد يضمُّ ضريحًا لأحد من آل البيت، أو أحد الأولياء الصالحين؛ يوجَد صندوقٌ للنذور غالبًا ما يخصَّص للتبرعات والنذور التي يقدمها زوار هذه الأضرحة. ويعترف أتباعُ الأولياء وزائروهم أنَّ الأولياء أصحاب كرامات ومعجزات خارقة للعادات والأعراف، لذا فهُم يقدِّمون النذورَ أو ذبيحة لهم ليتجنَّبوا السوء، أو لطلبِ الشفاء من مرض أَلَمَّ بهم. كما أنه يلجأ البعضُ إلى الأضرحة ويقدّم النذور والذبائح اعتقادًا منهم أنَّ لأصحاب هذه القبور كرامات في عملية الإنجاب، وهو الاعتقادُ الذي ترسَّخ نتيجةَ مصادفات قدَرية لذَهاب بعض النسوة لهذه الأضرحة ثمَّ حمْلها، حتى وصفتِ الأضرحةُ بالمكان المبارك، وأنَّ بركة وليِّ الضريح تشفي أمراض زائريه، وبعضها مخصَّصٌ لعلاج أمراضٍ بعينها، فضريحُ الشيخ كذا لعلاج العظام، وآخرُ لعلاج البواسير، وغيرُه للأمراضِ النفسية.

يسودُ الاعتقادُ عند كثير من الريفيين أنَّ للأولياء القدرةَ على علاج المرضى والمعتوهين، أو الذين يتلبَّسهم الجن على حدٍّ سواء، ومن المعلوم أنَّ كرامات الولي كثيرة، منها على سبيل المثال لا الحصر علاجُ الأمراض التي لا شفاءَ منها مثل الصرع، والشلل والعقم. ويعترف العقل الجمعي الذي يؤمنُ بالكرامات ويعتقدُ في الأولياء بأنَّ لكلِّ شيخٍ طريقة،ولكلِّ وليٍّ من الأولياء كرامة، كما أنَّ لكلِّ وليٍّ تخصصًا في الأمراض، مُعلِّلين في ذلك بأنَّ سرَّ كرامات الأولياء لا يصل إلى معالجة كلِّ الأمراض، فلكل وليٍّ مرضٌ يشفيه، فعالمُ الأولياء عرفَ التخصُّصَ قبلَ أن يعرفه الطب الحديث.

فنجدُ من الأولياء مَنْ يتخصَّص في العيون، ومنهم مَنْ تخصص في الأنف والأذن والحنجرة، ونجد مِن بينهم مَنْ تخصَّص في الأمراض المستعصية، ومَنْ تخصص في المرض النفسي والذين يتضرَّعون من الأعمال السحرية أو الربط السحري. ولا يمنع تخصُّص الأولياء فيما بينهم على أنْ يوجَد ولي صاحبُ تخصصاتٍ طبية شاملة. ومن الناس مَنْ يعتقد أنَّ الولي الفلاني يعطي الولد، ويُطلقون عليه صاحب الذرية حتَّى وإن كان هذا الولي لم يتزوَّج ولم ينجب أولادًا، وليس الأمرُ مجردَ دعاء عندَ الضريح؛ بل القيام بممارسات معينة. وتخصص بعض الأضرحة والمزارات للنساء والتي اشتهرت ببركتها في الشفاء من العقم، وفي تلك الأضرحة مثلًا تقوم صاحبة المطلبِ في الولد التي تطلبُ الشفاء من العقم بجمْع بعض الحصوات مِن داخل الضريح ووضعها داخل إناء مملوءٍ بالماء، وتضعُه على النار حتى يصلَ إلى الغليان، ثم تتركه يبردُ حتَّى تستطيع أن تقوم بالاستحمام به ثلاثَ مرّات، على ألا يقربَها زوجها حتى تنتهي من الاستحمام به ثلاث مرات ثمَّ تلتقي بزوجها ويفعل اللهُ ما يشاء.

ويستخدم المرضى من زوّار الأضرحة بعضَ آثار أضرحة الأولياء للعلاج، وخاصةً التراب الموجود في الأضرحة، وهناك أيضًا نوعٌ آخر للعلاج الشعبي المرتبط بأضرحة الأولياء المحليّين على مستوى القرية، وهو علاجُ المرضى باستخدام قطعةٍ من قماش الضريح الذي غالبًا ما يتجدَّد كلَّ عام خلالَ مولد الولي، والتي تحمل في طياتها حالةً من الرمزية التي بداخلها نوعٌ من القدسية المرتبطة بوليٍّ من أولياء مجتمع القرية.

وفي مقابل عواملِ الاستمرار لهذه الظاهرة المتعلقة بزيارة الأضرحة التي أوردناها، إلا إنَّ هذه الظاهرة بدأتْ في التقهقر تدريجيًّا، ولم تعدْ بالصّورة التي كانت عليها في الماضي ولكنها لم تختفِ، ولعلَّ من أهمِّ العوامل التي أدَّت إلى تغير هذه الظاهرة تغير نمط المجتمع وخاصةً المجتمعات المقامَة فيها الأضرحة، وأحوالها الاقتصادية، فقد أصبح المجتمعُ أكثرَ إقبالًا إلى التغير وأكثر قبولًا للتفكير العلمي، كما قد لعبَ انتشارُ التعليم وتوافر مؤسسات الطب الرسمي وما قد صاحبها من وعيٍ صحي أدوارًا في هذا المجال.

والخلاصةُ أنَّ الأضرحةُ والمقامات أخذت قداسةً خاصَّة داخل المجتمع الريفي في مصرَ دينيًّا، وكذلك على مستوى المعتقد الشعبي بكلِّ أنواعه وطرائقه؛ على أنها نظام صحي مُتعارف عليه بينَ فئة من الناس، حيث يلتجئ العديدُ من الأشخاص في القرى إلى مجموعة من الطَّرائق التقليدية في العلاج طلبًا للشفاء، والتي تشكل زيارةُ الأضرحة أبرزَها؛ لما لها من قيمٍ ودلالات دينية، وبالتالي لا يجب إغفالُ وجودِ مثل تلك المعتقدات والممارسات، والتي يمارسها العديد من أعضاء المجتمع بغضِّ النَّظر عن تفاوتهم الاجتماعي والثقافي والديني، فليس الشعبي اقتصاره على طبقة دون الأخرى، وغالبًا تكون أدنى، بل الشعبي هو العامُّ الذي يشتركُ فيه الغالبية من أبناء المجتمع ذوي الأصول الثقافية الواحدة.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞



آثارُ القاهرة في المعتقدِ الشّعبي

إنَّ تاريخَ العمارة في مصرَ هو تاريخُ تحرُّرها واستعمارها، فكلُّ أجنبي أودع فيها أثرًا، فمدينةُ القاهرة متحفٌ مفتوح للطرزِ والتصاميم المختلفة، وتعدُّد الأشكال يذكرنا بكثرة الغزوات وغلبةِ الأجنبي، لكنِ الحقّ أنَّ المساجدَ والتكايا والزوايا والخانات وما تبقى من عصور مختلفة ليستْ عمارة من أحجار وزجاج وخشب وجصّ، إنَّها تاريخٌ حيٌّ ماثل أمامنا، تاريخ لمراحل الصعود، ولمراحل الانهيار. يمكن قراءةُ أحوال المجتمع وأحوال الخلق فيما نراه، لكن ما نودُّ أنْ نسلِّط عليه الضوءَ هنا تلك المعتقداتُ الشعبية للمصريين حولَ الآثار التي يعيشون بجوارها، فالشوارعُ والحواري والأزقة لها ذاكرةٌ خاصَّة، الحكايات مختزنةٌ في صدور البشر وأفئدتهم، تتداخلُ فيها العناصرُ الواقعية والأسطورية، الحقيقي والمتخيل.

علاجُ الأمراض والآلام

مسجدُ أُلْجاي اليوسفي، أنشأه الأمير سيف الدين ألْجاي سنة (774هـ/ 1373م)، وكان مِن البارزين في أيام السلطان الأشرف شعبان- من سلاطين المماليك-. ويرتبط مدخلُ هذا المسجد في المعتقد الشعبي لدى أفرادِ المجتمع بعلاج الأمراض، فالعتبة تحيطها الأساطير، ومَنْ يُعاني أمراضًا مُستعصية يمكنه أن يلمسَ العتبة فيبرأ، أمّا الجانبُ الأيسر من الباب فلحْسُه يؤدي إلى الشفاءِ من الإدمان. يقول جمال الغيطاني (2014): «هذا ما أخبرنا به المقيمون إلى جوار المسجد».

وقدْ أحاط الناس أبوابَ القاهرة القديمة بالعديدِ من المعتقدات، فبوابة المتولي أو «باب زويلة»، الذي أنشأه أميرُ الجيوش بدر الجمالي في سنة (485هـ/ 1092م)، كان المصابون بالصّداع يدقّون مسمارًا في الباب طلبًا للشفاء، أمّا المصابون بوجع الأسنان فيخلعون سنًّا ويولجونها في أحدِ الشقوق، أو يُلصقونها به، وبقايا اعتقاد قديم كان ساريًا حتى القرن الماضي لدى بعضِ نساء العامة أنَّ مَنْ لا تحبل تستطيع أن تدقَّ مسمارًا وتعقد عليه بعضَ الخيوط في الباب، عندئذ قد تتحقَّق أمنيتها وتُنجب ولدًا. وهو الاعتقاد ذاته المرتبطُ بباب الفتوح الذي أنشأه جوهرُ الصقلي سنة (480هـ/ 1087م)، فكان صاحبُ الحاجة يعتقد أنه إذا لف خيطًا أو شريطًا من القماش حول أحدِ رؤوس المسامير الضَّخمة البارزة بدَرْفَةُ باب الفتوح، مسميًا حاجته؛ فإنَّها تتحقَّق، خصوصًا النساء اللاتي تأخرن في الإنجاب.

تركُ صلاة الجماعة

الحقيقة أنَّ الناس في منطقة مصر القديمة يتهيَّبون المساجد الكبرى مثل جامع السلطان حسن (تبلغ مساحته 7906 أمتار). وثمة حكاياتٌ متوارثة تحول دونَ البعض ومساجد بعينها، فما يتناقله الناسُ في منطقة الخليفة والقلعة أنَّ السيدة نفيسة غضبتْ على أحمد بن طولون (835 - 883م) ومسجده ودعتْ عليهما، لذلك لا يقبَل القومُ على صلاة الجمعة به، ولسنوات عديدة كان جامعُ أحمد بن طولون يخلو تمامًا يومَ الجمعة بسبب غضب السيدة نفيسة حسب الرواية الشعبية.

ويذكرُ القرماني في تاريخه ويؤيِّده في روايته صاحبُ الغرر وصاحبُ المستطرف- وهما مِن رواة التاريخ الثقات- أنَّ السيدة نفيسة (رضي الله عنها) قادت ثورةَ الناس على ابن طولون لمّا استغاثوا بها من ظلمِه، وكتبتْ ورقة، فلما علمتْ بمرور موكبه خرجتْ إليه، فلما رآها نزل عن فرسِه، فأعطته الرقعةَ التي كتبتْها، وفيها: «ملكتُم فأسرتم، وقدرتُم فقهرتم، وخُوِّلتم ففسقتم، وردَّت إليكم الأرزاق فقطعتم، هذا وقد علمتم أنَّ سهامَ الأسحار نفّاذة غير مخطئة، لا سيَّما من قلوبٍ أوجعتموها، وأكباد جوّعتموها، وأجسادٍ عريتموها، فمحالٌ أن يموت المظلوم ويبقى الظالم، اعملوا ما شئتم فإنَّا إلى الله متظلِّمون، وسيعلمُ الذين ظلموا أيَّ منقلب ينقلبون». يقول القرماني: «فعدَل مِن بعدها ابن طولون لوقته».

كما رفض المصريون الصلاةَ في مسجد محمد أبو الذهب لأنَّ مَنْ بناه سنة 1773م تجرأ وجعلَ مئذنته تعْلو على مئذنة الأزهر، واعتبروا ذلك تطاولًا على مكانة الأزهر، وقرَّروا مقاطعة المسجد. إنَّ موقع جامع محمد أبو الذهب في مواجهة الجامع الأزهر، يقول حمدي أبو جُليّل (2013) «والمؤكد أنَّ الأمير (أبو الذهب)- الذي كان يحلم بمجدٍ يشبه مجدَ الفاطميين- خطَّط أو تطلَّع لأن يحلَّ جامعُه على المستوى العلمي والتاريخي مكانة الأزهر الشريف، ولتحقيق هذا الهدف جيَّش للتدريس به كافةَ علماء الأزهر في تلك الفترة، بل قيل إنه منعَ مجالس العلم من الأزهر، ظنًّا منه أنَّ ذلك سَيُمكِّن جامعه من الانفراد بالمكانة العلمية في مصر والعالم الإسلامي»، ولكنْ هيهات؛ فما هي إلّا سنوات حتى عادَ العلماء إلى أزهرهم وتركوا جامعَ (أبو الذهب) مهجورًا.

زواجُ الفتيات

بُنيتْ مدرسة ومسجد الأمير عبد الغني الفخري سنة (821هـ/ 1418م) في أيام السلطان المؤيّد شيخ ليكون مدرسةً تلقى به دروس التصوف والفقه على المذهب الحنفي والمالكي والشافعي. والمسجد كائنٌ حاليًا في شارع بورسعيد (منطقة الدرب الأحمر)، ويتبع منطقة آثار شمالِ القاهرة. ذكر الرحّالة عبد الغني النابلسي الذي زارَ القاهرة سنة (1105 هـ/1639م) أنَّ أهلَ

القاهرة يعرفون هذا المسجد «بجامع البنات» لأنَّ البنت التي لم يتيسر لها الزواج تأتي المسجدَ يومَ الجمعة أثناء الصلاة، وتجلسُ في مكان به، فإذا كان المصلون في السجدة الأولى من الرَّكعة الأولى تمرُّ الفتاة بسرعة بين الصفَّين وتذهب خارجة من المسجد. وكان يعتقدون أنها بسرعان ما تتزوَّج وقد جرَّبوا ذلك. ويقول فاروق عسكر (2002) إنَّ تلك الخرافة انقضت منذ زمنٍ بعيد ونسيها الناسُ وبقيت التسمية ملازمةً للجامع حتى الآن.

لكن محمد شعبان (2010) يؤكد أنَّ الجامع مازال يرتبط في أذهان الكثيرين بأنه مكانٌ مبروك، وأنَّ زيارته تجلب الحظَّ لمَنْ فاتها قطارُ الزواج، فالسبع لفّات في رحابه المباركة هي أقصرُ طريقٍ للفتيات الرّاغبات في الزواج أو الحزينات بسبب تأخُّر سنِّ زواجهن للوصول إلى ابن الحلال. الواقع أنَّ هذا الجامع وطوالَ ستِّ قرون ارتبطَ بعادات وتقاليد توارثتها الأجيال من خلالِ أسطورة تؤكد أنه مكانٌ مبروك، والدعوة فيه مُستجابة للراغبات في الزواج، حيث إنه مدفونٌ في ركنٍ من أركانه سبعُ بنات عذارى لم يتزوَّجن وهنَّ بنات الأمير «فخر الدين عبد الغني بن عبد الرازق بن تاج الدين» صاحب المسجد الذي قام بدفنهنَّ جميعًا واحدة تلو الأخرى.

الطريفُ في الخرافة أنَّ بناتِ الأمير كلهنَّ لم يتزوجن، لكن بركة الجامع، تساعد في زواجِ العوانس، وبينَ المؤمنين بهذه الأسطورة والرافضين لها ترى سارة محمد (2013) أنَّ جامع البنات يظلُّ قبلةً للفتيات اللاتي يبحثنَ عنِ ابن الحلال الذي سينقذها من لقبِ (عانس)، سواء سنحت لهنَّ الفرصة للقدوم إليه للدعاء، أو تمنَّين أن تمس قدمهنَّ هذا المكان، سواء آمن بتلك الروايات أم لا.

استجابة الدعاء

ذكر ابنُ عبد الظاهر في كتابه الروضة البهية (1996) أنَّ «جامع ابن طولون على جبل يشكر، وهو مكانٌ مشهور بإجابةِ الدعاء، وقيل إنَّ موسى عليه السلام ناجى ربه عليه بكلمات». وقد أوضحَ مفتي الديار المصرية السابق، علي جمعة (2015) أنَّ هناك صخرة في مسجد ابن طولون كان يذهبُ إليها الأولياء ليدعوا اللهَ ويُستجاب لهم الدعاء، فكنّا نذهب مثلهم ويستجيب اللهُ الدعاء، وهو مِن كرم الله علينا وليسَ بها شرك أو خطأ شرعي. فهناك ما هو مربوطٌ بالشرع، وما هو مربوطٌ بالطبع. وأكد أنَّ الكثيرين ذهبوا إلى الصخرة واستجيب لهم الدعاء، فهنا يمكن أن نقول إنَّ هذا ثبتَ بالطبع وليس بالشرع، فما ثبتَ بالشرع ليس محلًّا للحديث؛ أي أنه عام، والكل يعلمُه كالحجر الأسود وغيره من الأماكن المعروفة للجميع، وما ثبتَ بالطبع تجربة شخصية لا نستطيع أن نلزم بها أحدًا.

وقد أجمعَ النَّسّابة والرواة والمؤرخون أنَّ قبر السيدة نفيسة لا خلاف عليه، ويوجد داخلَ جامع السيدة نفيسة في قلب مصر العتيقة، وبانيه هو السلطان الناصر محمد بن قلاوون الذي أقامه مكانَ بيت السيدة نفيسة «رضي الله عنها» وحولَ قبرها سنة (714هـ/ 1314م). واعتقاد أهلِ المنطقة بمشهد السيدة نفيسة عظيم، فإنّ الدعاءَ يستجاب عند قبرها. يقول المقريزي في كتابه المواعظ والاعتبار: «وقبرُ السيدة نفيسة أحدُ المواضع المعروفة بإجابة الدعاء بمصر... لم يزلِ المصريون ممَّنْ أصابتْه مصيبة أو لحقته فاقةٌ أو جائحة يمضون إلى (مشهد السيدة نفيسة) فيدعونَ اللّه تعالى فيستجيبُ لهم، مجرّبٌ ذلك». يقول وليد فاروق (2012) اشتهرت السيدة نفيسةُ بينَ شيوخ عصرها باستجابة الدعاء، ولذلك رسخَ في وجدان المصريين أن الله يستجيب الدعاءَ في مسجدها المشهور، وأنَّه من أكثر الأماكن راحةً للنفوس وشفاءً لهموم الصدور، كما أنَّ المصريين قد يحرصونَ على الزيارة للمقام يومَ الأحد ويطلقون عليه «يوم الحضرة»، ولا بدَّ أنْ تشملَ الزيارة ضريحَ السيدة نفيسة «المقام» وصلاة العصر، ولا يعرف أحدٌ ما هو السر وراءَ ارتباط الزيارةِ بيوم الأحد أو بصلاة العصر بالتحديد، ولكن بعضُ عُشاق المكان يقولون إنه اجتهادٌ من المصريين توارثوه جيلًا عن جيل، فمن منطلقِ حبِّهم لآل البيت خصصوا لكل ضريحٍ مِن أضرحة آل البيت يومًا للزيارة أطلقوا عليه الحضرة.

تلك كانت لمحةً عنْ معتقدات أفرادِ المجتمع في القاهرة نحوَ آثارها والأفكار السائدة حول بعضِها، وردود الأفعال التي تبْدو في سلوكهم وتصرفاتهم تجاهها، فصدقتْ هذه العبارة التي تردَّدت كثيرًا في ألف ليلة وليلة «مَنْ لم يرَ القاهرةَ لم يرَ شيئًا»، هنا القاهرة؛ حيث تختلطُ الحقائق بالأساطير، والتاريخُ بالحكايات والمعتقدات الشعبية.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞



بائعُ العرقسوس: مهنةٌ شعبيَّة من الزمن الجميل

العرْقسوس «شفا وخمير»، بهذا النداءِ الجَهْوري ونغماتِ طاساته الرنانة، وملبسه المميز، يجوبُ بائعُ العرقسوس المدينة، يضفي بطقوسه الخاصَّة لونًا على الشوارع والأزقة، ويصبح بطلًا في تلك اللوحة الشعبية الفريدة.

منذُ نشأة الجنس البشري والإنسانُ يطوِّع يدَه وقواه العضلية لصناعة أشيائه وأغراضِه وليشبعَ حاجاته الأساسية. ويُعَدّ التاريخُ الحرفي والمهني في مصرَ وبلا شكٍّ مركزَ إشعاع حضاري وثقافي وفني، باعتبار الحرف والمهن مدرسةَ الشعب التاريخية، وصاحبة الدور الأكبر في تحقيق النَّفعية للفرد، وتشكيل الجوانب الاقتصادية الفعّالة للمجتمع المحلي والقومي على مر التاريخ. وقد اختلفتِ المهنُ التقليدية من بيئةٍ إلى أخرى وبينَ مدينة ومدينة، متى ظهرت الحاجة إليها وتوفرت العواملُ والإمكانيات والمواردُ الداعمة لها. وصاحبَ هذه المهنَ والحرف نداءاتٌ وأغانٍ وأمثال وعادات وسلوكيات وأزياءُ وشارات يتعرَّف بها أهل كلِّ حرفة ومهنة.

نباتُ العرقسوس

«العرقسوس» كلمةٌ عربية الأصل تعني امتدادَ جذور النبات في الأرض، أو الخشب الحلو، وهي مكوَّنة من مقطعين: (عرق) أي جذر، و(سوس) تعني متأصل، أو أصل السوس وهوَ نبات معمِّر من الفصيلة البقولية، كما أنه نباتٌ ذو قيمة علاجية عالية. وقد تم العثورُ على جذورِ العرقسوس في قبر الملك توت عنخ آمون، وكان يقتصر استخدامُه وشرابه على الملوك الفراعنة، وكان الأطباءُ المصريون القدماء يخلطونه بالأدوية المرَّة لإخفاء طعم مرارتها، وكانوا يُعالجون به أمراضَ الكبد والأمعاء، والسُّعال الجاف والربو والعطش الشديد، بما يدعم وجهةَ النَّظر المؤكدة لوجود مهنةِ بائع العرقسوس في مصر منذ القدم.

وقدْ عرف قدماءُ العرب هذا النبات، ووردَ وصفُه في كثيرٍ من المراجع القديمة، وأنَّ منقوعَ العرقسوس المخمر يفيدُ في حالات القيءِ وتهيج المعدَة والأمعاء وحرقة البول. وقد اعتُبر العرقسوس شرابًا ملكيًّا حتى جاء الفاطميون مصرَ فأقبل عليه الناس ليصير مشروب العامَّة خاصَّةً في شهر رمضان، فيتناوله المسلمون بعدَ أذان المغرب لأهميته في القضاء على الإحساس بالعطش.

بائعُ العرقسوس

بائعُ العرقسوس هو أحدُ الباعة المتجوّلين، يقوم ببيع مشروبٍ مثلّج من العرقسوس كواحدٍ من أهمِّ المشروبات الشعبية، وعملَ بهذه الحرفة كثيرون. وقد كانت الحكومة المصرية في الماضي تمنح أصحابَ هذه الحرف رخصًا أو تراخيصَ تمكّنهم من ممارسة هذه الحرف أو المهن لفتح محلِّ شربتلي أو عرقسوس في أيامِ الأعياد والمولد النبوي، وينتهي الترخيص بانتهاء تلك الفترة الزَّمنية المحددة له. وكانت هناك تخصصاتٌ دقيقة لبائع المشروبات مثل: (العرقسوس- الشربات-الليمونادة).

زيُّ بائعِ العرقسوس

ملابسُ بائع العرقسوس التراثية أفضلُ إعلان يقدِّمه البائع لإظهار عراقة تاريخ الشراب الذي يبيعه، ويتكون من: (لباس سفلي) يسمَّى السروال يغطي الرجلَ يبدأ من السُّرة، وإما أن يكونَ طويلًا يصل إلى القدمين أو قصيرًا يدرك الركبتين، و(السروال) لبائع العرقسوس طويل يصلُ إلى القدمين، وهو واسعٌ فِضْفاض لسهولة الحركة، وذو حجرٍ منخفض (ساقط) وواسع يضيقُ عندَ القدمين. ويشدُّ حولَ الوسط بتكَّة أو أستك. ويعلوه (قميص) الجزء العلوي من الجسم، مفتوح من الأمام ويُقفَل بأزرار، وله نصفُ ياقة وأكمام طويلة.

كما يرتدي بائعُ العرقسوس (الصديري) وهو يعتبر قطعةً ثانوية، إمّا أن تكون سوداء من الخلفِ وبأقلامٍ طولية أو عرضية بيضاء ومُلوَّنة من الأمام، أو ذات لون واحدة ومطرزة بالخيوط المعدنيَّة الذهبية في شكل زخارف رائعة، والتي قد تكرَّر على السروال.

وبالحديث عن مكملاتِ زيِّ تلك المهنة نجدها تتكوَّن من: (غطاء الرأس): قد يكون طربوشًا أو طاقية دلالةً على الاعتناء بنفسه. و(حزام): وهو عبارة عن شريط جلدي عريض لحمْل إبريق العرقسوس الكبير، ويُطلق عليه اسمُ «حميلة». و(حزام صف): شريط من الجلد يحيط بالخصْر، يحتوي على درجٍ معدني لوضْع النقود. بالإضافة إلى (المريلة): وهي قطعة من القماشٍ مُستطيلة الشكل يقوم البائعُ بتثبيتها عندَ الوسط بواسطة الحزام في شكل درابية.

أدواتُ المهنة

يحمل بائعُ العرقسوس إبريقًا ضخمًا من الزجاج أو النحاس، فرديًّا أو مزدوجًا، مصنوع خصيصًا للمحافظة على برودةِ العرقسوس طوالَ اليوم، ويحمله بواسطة حزام جلدي عريض والذي يُحكم ربطَ الإبريق حولَ الوسط بما يوزِّع الثقلَ على الجسم، ومشدود على الخصر حزامٌ يتدلَّى منه إناءٌ صغير للأكواب، ووسادة صغيرة، محاكة من جميع الجوانب بداخلها مواد حشوٍ كالقطنِ أو

الفيبر توضَع بداخل الحزام الذي يحيط بالخصر لتساعد البائع في حمل الإبريق الكبير، وتعزِل عنه برودة العرقسوس، وبينما يمسك بيدِه اليمنى الصاجات (الطاسات) والتي عبارة عن دائرةٍ من النحاس تُستخدم مزدوجة وتثبَّت بواسطة أربطة تمرُّ من خلالها وتدخل في أصابع اليد، بشكلٍ يسهل استخدامها فتتراقص بينَ يديه مُحدثة نغماتٍ رائعةً يعرفها الكبير وتجذب الصغير، وتحمل يدُه اليسرى إبريقًا صغيرًا مملوءًا بالماء لغسل الأكواب، فنراه يتحرَّك بين أدواته كراقص محترفٍ رشيق في حركاته.

الزمنُ الميكاني

كان تحضيرُ العرقسوس يستغرق وقتًا طويلًا، حيث ينقع النبات في إناء زجاجي ليلة كاملة، ومن ثَمَّ تصفيتُه عن طريق قطعة قماش نظيفة تسمّى «شاش»، بعدها تبدأ عمليات التحلية والتَّعبئة في الإبريق الزجاجي أو النحاسي، أما الآن فقد أصبح التحضيرُ أكثرَ سهولة ولا يستلزم نقعًا ولا إعدادًا بعد أن تدخَّلت الآلات لطحن العرقسوس وبيعه على هيئة مسحوق سهل التَّحضير، وبالتالي بإمكان الأسْرة في رمضان أن تعدَّه بنفس السهولة وتضيفَ الماء الساخن أو الباردَ إليه، وتضعَه في إناء زجاجي لتقديمه ساعة الإفطار.

كما أنَّ بائعَ العرقسوس بزيِّه التراثي لم يعدْ موجودًا في الشوارع والأماكن الشعبية إلا بشكلٍ نادر، وأصبح بمثابة شخصيةٍ فلكلورية تستعين به أغلبُ الفنادق السياحية والخيام الرَّمضانية، ويلقَى قبولًا من روّادها لما له من طابعٍ مميزٍ وهو يوزِّع على روّادها شرابه المميز أثناء تناولهم الإفطار.

لكنْ.. يبقى بائعُ العرقسوس جزءًا من الحياة الشعبية لن تستطيعَ أن تفصله عن مساره في تلك اللوحة وهوَ يمشي في مهرجانٍ تسبقُه نغماتُ طاساته الذهبية، يحمل إناء العرقسوس بحجمِه وامتلائه، يجعل له صدرَه مهادًا ووسادًا، يباعدُ بينَ الكوب في يدِه وبين «البزبوز» وهو يصبُّ لتظهر الرغوةُ المميزة للعرقسوس.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞



الصَّيادونَ في الموروثِ الثّقافي الشّعبي

«... وهكذا مرَّتِ الأيامُ فالشهور، وحالتِ الشهور إلى سنوات، والطفلُ ينمو وتظهر قوتُه، وكان كثيرًا ما يتسلَّى بصيد السَّمك من النهر بحربةٍ صنعَها له أبوه...» عبارة جاءت في كتابِ (أساطير فرعونية من تاريخنا القديم)، فمصرُ تطلُّ على ثلاثِ كُتَل مائية غنية بكنوزها: البحر الأحمر، والبحر الأبيض المتوسط، ونهر النيل؛ مما يجعلها واحدةً من أفضل أماكن صيدِ الأسماك في المياه العذبة والمالحة تنوُّعًا من أيِّ مكان آخر في العالم.

الصيدُ وقدماءُ المصريين

كان لدى قدماءِ المصريين آلهةً للسمك، وكانوا يعتمدون في غذائهم على أسماك الفرخ، وعلى أسماك السلور (النوع الذي تصدرُ عنه نبضاتٌ كهربائية)، وأسماك الشبوط، وأسماك الثَّعابين، وأسماك البُلطي، وأسماك أمّ خرطوم، وعلى السمكة النمر، وعلى سمكة القيصان، إضافة إلى عددٍ كبير من الأسماك.

كان لصيدِ الأسماك عندَ قدماء المصريين طرقٌ عدَّة: وهي الصيد بالشص، والصيد بالشبكة، والصيد بالسلال، والصيد بالخطاف، والصيد بالنشالة، وكان صيد الأسماك محببًا عند القومِ لدرجةٍ كبيرة كرياضة وتسلية، كما أنهم قدَّسوا بعضَ الأنواع كالأنوم والبياض والبني لورودها ضمنَ أقاصيصهم الدينية المتوارثة، وكانوا يتجنَّبون صيدها في أيام انخفاض الماء في النيل محافظةً عليها، وقد تقدَّموا في حفظ الأسماك وتمليحها كما يظهرُ ذلك على الأخصِّ في مقابر الأسرة الخامسة في سقّارة. يقول هيرودوت: «... ويعيش بعضُ هؤلاء القوم على الأسماك فحسب، وهم حينَ يصيدونها يستخرجون أحشاءها، ويجفِّفونها في الشمس، ثم يأكلونها جافة».

مهنةُ الصيد

تُعَدُّ مهنةُ الصيد من أهمِّ المهن التي تساعدُ في سدِّ عجزٍ كبير من الغذاء، كما تُعَدّ من أرخصِ أنواع الغذاء الغني بجميع الاحتياجات الغذائية التي يحتاجها الإنسان. يُعرفُ الصياد لغويًّا: أنَّه مَنِ احترفَ الصيد. ويقوم الصيادون بتنظيم عمليات الصَّيد بين بعضهم البعض، وتتلخص مهامُّ عملِهم في ركوب البحر، ورميِ الشباك في مياه البحيرة (البحر) لمدَّة معينة حتى يتجمع عليها السَّمك، ليقوموا ببيعه بعدَ ذلك إلى التجار. ومن أشهر وأبسط طرق الصيد في مصرَ فرْدُ الشبكة بشكلٍ معين (توجد أشكالٌ مختلفة حسبَ نوع السمك وحسب عُمق المياه)، ثم الضربُ على المياه بالـ[مدره] (وهي عصاةُ الصياد الطويلة)

حتى يتحرَّك السمك في اتجاه الشبكة. وللصيد مواسمُ معينة، ولكلٍّ منها نوعٌ معين من السمك يختلف باختلاف الموسم.

ملابسُ الصيادين

اشتهرَ الصيادون بملابسِهم المميزة، فارتدى الصيادُ سروالًا طويلًا فضفاضًا، يحدُّه من أعلى عندَ الوسط «كمَر» يقفل بأزارٍ أو تكة، وتحتَ الكمر ينسدل «السروال» باتساع عن طريق طياتٍ أو كشْكشة، وينتهي عندَ الكاحليْن بأساورٍ تُقفل بأزرار. أمّا من أسفل المنتصف فله حجرٌ واسع يتيح للصيادِ الحركةَ السهلة عند العمل، وتحدّد ألوانه بين الأسود أو الأبيض، ويصنَع من الأقمشة الشعبية الرخيصة الثمن.

ويعْلوه من أعلى «الصديري» وهوَ ثوبٌ قصير لا يتعدَّى الخصر، بدون أكمام وله فتحة عنقٍ مربَّعة ومشقوقٌ من الأمام، ويقفَل بأزرار وقيطان، وله ثلاثة جيوب خارجيةٍ، ويحاكُ وجهُ الصديري من قماشِ الشاهي اللامع المخطط، أمّا الظهر والجيوب فمن قماش الدمور، وتتنوع أشكاله، ويختلفُ من منطقةٍ إلى أخرى، ويلبَس من تحته فانلة من القطن بأكمام طويلة ورقبة عالية.

ويرتدي الصيادُ أيضًا ما يسمَّى بالفرملة «صدرية»، وهو مثل الصديري يتشابه معه في أنَّه بدون أكمام وقصير، إلا إنَّ فتحة الرقبة مزيَّنة أو مطرزة بإيطان. أما الشاملة التي يرتديها الصيادُ فهي عبارة عن قطعةِ قماش طولُها من مترين إلى ثلاثة أمتار، وعرضها (20) سم تُصنَع من القطن، على أن تثنى طبقتيْن ويثبتها الصياد أعلى السروال.

أمّا أغطيةُ الرأس أو مكملات الزي، ومنها «الطاقية» وهي عبارة عن غطاء للرأس للرِّجال على شكل مخروط، تصنَع من خيوط قطنية أو صوفية بطريقة شغل الإبرة (الكروشية). وحولَها أحيانًا تُلفُّ «العمامة» القطنية والتي يفضِّلها الصيادين كبار السن. والتي تختلف عن «اللاسَه» المصنوعة من القماش الحرير، وتشتهر بعضُ المناطق بالقبعة والتي تصنع من قماش القطن، وألوانها بينَ الأبيض والأسود والرمادي. أمّا ألبسة القَدَم فهي عبارة عن حذاء يُصنَع للصيادين من الجلد وبدون أربطةٍ ونعلُه سميك، ويوجد منه برقبة عالية.

الموروثُ والمعاصرة

الصيدُ تلك المهنة الشعبية والتي جمعتْ بين ثناياها- بتقاليدها وعادتها وتصوراتها- عناصر فلكلورية لا حصرَ لها، وهي تلك التي ورثها الشعب، ويحرصُ حتى الآن رؤيتها والبحث عنها، حيث الحياةُ البعيدة عن صوتِ الآلة وسحر المال، والتي كانت جزءًا من الحياة الشعبية، حيث لا يتحكمُ القانون الوضعي وإنما تسيطرُ التقاليد والعادات، وبوصفها أسمى قانون وأجمله. حين

كان- ومازال- عصر الصناعة الصاخب وعالم الآلة بعيدًا، والذي يطغى فيه صوتُ الآلة والسعي الحثيث وراءَ المال على كلِّ الأفكار الإنسانية الأخرى.

وقبلَ أن تتدخَّل الثقافةُ الوافدة والمستحدثةُ المعاصرة في الثقافة الشعبية، أمّا الآن فلا يحقُّ لنا أن ندَّعي أنَّ هناك مكانًا بمعزلٍ تمامًا عنِ التَّغيرات السريعة التي تعتري حياتنا في شتى جوانبها. ولا مفرَّ لنا إذًا من أنْ تتطوَّر دورةُ حياة تلك المهنِ في ضوء العصر الذي نعيشه، وتأثيره الذي يفرضُ التغيرات على كلِّ شيء. كلُّ هذا يؤكدُ على ضرورة تحريك هذه الثَّقافة التقليدية بأزيائهم وأدواتهم، وأسلوبِ عملهم ومهنتهم نحوَ روافدِ العلم المتجددة حتى لا تتعارَض معها وتُحدث نتائجَ سلبية، والتي تهدِّد وجودَ مستقبلها وتدمّرها، وتلافي الأسباب التي جعلت الجزءَ الأكبر من واقع المهن المتوارثة في حالةٍ من انعدام التوازن الآن.

وأخيرًا، كانت أسرٌ بالكامل لأزمانٍ عديدة تمتهنُ تلك المهنةَ التقليدية المتوارثة كموْرد رزقٍ يوميٍّ من أجل البقاء، مُستخدمة خاماتِ البيئة مُنخفضة التكاليف، حرصَ خلالَها الأجدادُ على نقلِ الخبرة للأبناء، فقد رسمتْ أيدي الصيادين وهي تطرحُ شباكَ الصيد ملامحَ من تراث الدولة، وقدَّمت جانبًا من تاريخ الوطن.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞

(تم الكتاب بحمد الله وتوفيقه)

∞ ∞ ∞ ∞ ∞



عنِ الكاتب

دكتور: أشرف صالح محمد سيد، مؤرخ وأكاديمي مصري، متخصِّص في تاريخ وحضارة العصور الوسطى، ومن روّاد النشر الرَّقمي والدراسات مُتعددة المجالات. وهو أستاذٌ مشارك تاريخ وتراث العصور الوسطى في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن رشد (هولندا). ورئيسُ تحرير دورية كان التاريخية الصادرة عن مؤسسة كان للدراسات والترجمة والنشر. عمل أستاذًا في الجامعة الإسكندنافية (النرويج) وجامعة أريس (الولايات المتحدة). مُحكِّم مُعتمد في عددٍ من المراكز البحثية العربية، وعضوُ الهيئة الاستشارية في عددٍ وافر من المجلات العلمية الأكاديمية. صدرتْ له دراساتٍ عديدة متخصصة باللغة العربية والإنجليزية في مجلات علمية وأكاديمية مُحَكَّمة (عربية ودولية)، ومؤلفات في الدراسات التاريخية والتراث والمعتقدات الشعبية، وأدلة مرجعية عن الجوائز المتخصِّصة في الوطن العربي. تعتمد المكتبات الأكاديمية العربية الإصدارات الخاصة به بالإضافةِ إلى ظهورها في المقتنيات العربية للمكتبات الأكاديمية الأمريكية. حصلَ على وسام التميز العلمي من جامعة الأمة في فلسطين تقديرًا للعطاء العلمي والأكاديمي المتميز للعام 2019. وحاصل على لقب «سفير العلاقات الدولية الشرفي» من قبَل منظمة علوم الكندية للتدريب والتطوير 2020.

∞ ∞ ∞ ∞ ∞



متميزون
للكتب النصية
E-Book

<u>لينك الانضمام الى الجروب – Group Link</u>

<u>لينك القنـــــاة – Link</u>

فهرس المحتويات

Notes

[←1]

(1)(لفظ فارسي): وهي طاقية مخروطية لها حافَّة عريضة، أو طربوش أو طرطور، يتراوح طوله من (60:30 سم)، واشتهرَ بلونِه العسلي أو البني الفاتح.